ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

BELLES-LETTRES

VI

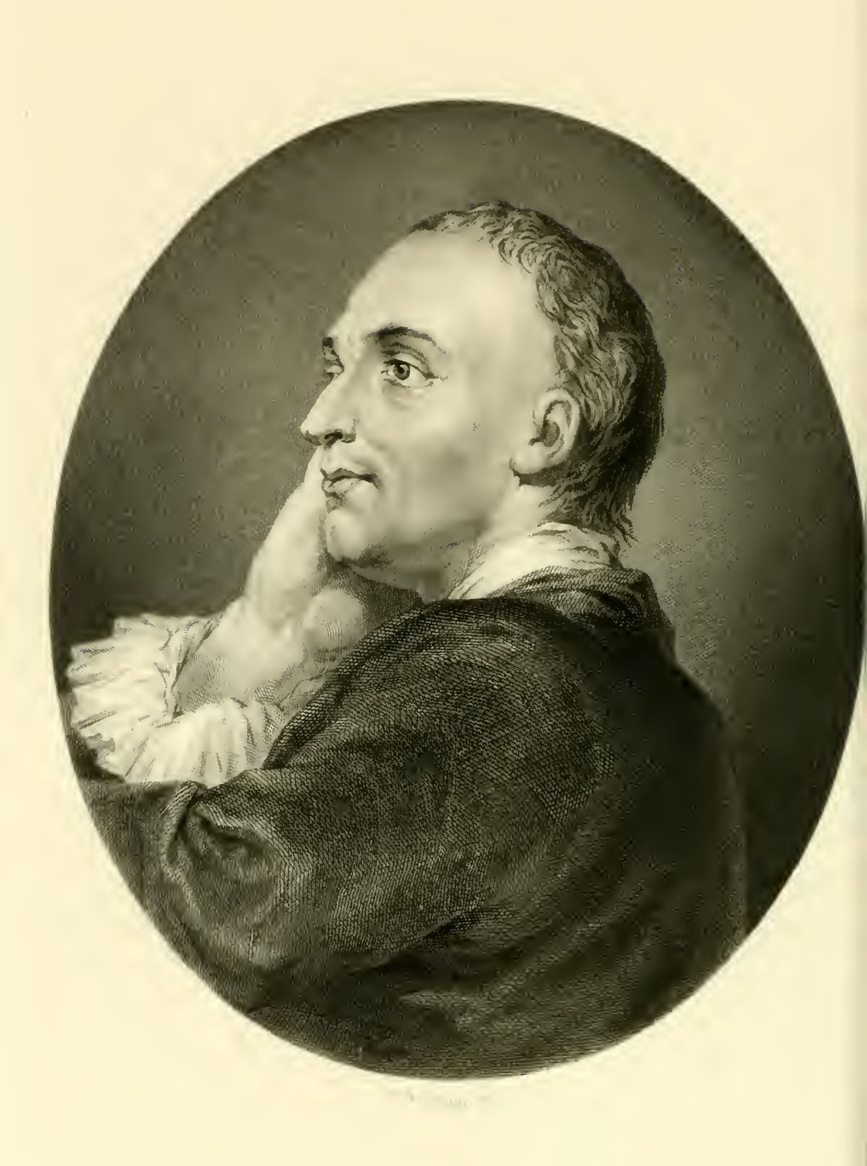
POÉSIES DIVERSES

SCIENCES

MATHÉMATIQUES — PHYSIOLOGIE

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR

RUE SAINT-BENOIT



DIDEROT

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

REVUES SUR LES ÉDITIONS ORIGINALES

COMPRENANT CE QUI A ÉTÉ PUBLIÉ A DIVERSES ÉPOQUES

ET LES MANUSCRITS INÉDITS
CONSERVÉS A LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ERMITAGE

NOTICES, NOTES, TABLE ANALYTIQUE

ÉTUDE SUR DIDEROT

ET

LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE AU XVIIIe SIÈCLE

PAR J. ASSÉZAT

TOME NEUVIÈME



PARIS

GARNIER FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

1875

BELLES-LETTRES

TROISIÈME PARTIE.

(POÉSIES DIVERSES)

Les poésies de Diderot ont été, plus encore que ses autres œuvres, inconnues de ses contemporains. Naigeon, en rassemblant les écrits de son maître, les avait laissées de côté pour s'en tenir à la seule pièce *les Éleuthéromanes,* qu'il ne pouvait d'ailleurs négliger, toute fraîche qu'elle venait d'être imprimée par la *Décade philosophique.* Depuis Naigeon, ce lot s'est accru de plusieurs morceaux insérés par Auguis dans les *Révélations indiscrètes du* XVIII[e] *siècle,* Guitel, 1814, in-18; d'autres, qu'a exhumés la *Correspondance* de Grimm (1813); enfin, de ceux qui furent insérés dans le *Supplément* de l'édition Belin (1819). Les parties nouvelles que nous ajoutons proviennent non-seulement de la Bibliothèque de l'Ermitage, mais aussi d'une copie de ces poésies faite au siècle dernier et qui est en notre possession. Cette copie nous a permis de compléter la pièce intitulée : *La Poste de Königsberg à Memel,* et nous a fourni, outre des variantes, plusieurs morceaux inconnus, entre autres l'*Hymne à l'Amitié.* Il nous semble que Diderot, comme poëte, pourra maintenant être mieux apprécié que par les quelques vers de circonstance qui ont longtemps seuls composé son bagage poétique.

Nous sommes d'ailleurs convaincu qu'il reste à découvrir d'autres poésies de Diderot, et nous engageons les chercheurs à s'intéresser à cette découverte.

Le petit nombre de ces morceaux nous a fait penser que l'ordre chronologique, impossible à bien établir du reste, n'était pas aussi nécessaire ici qu'ailleurs; nous nous sommes donc attaché plutôt à les rapprocher d'après le caractère des sujets traités et leur importance.

POÉSIES DIVERSES

LE CODE DENIS[1]

1770

Dans ses États, à tout ce qui respire
Un souverain prétend donner la loi;
C'est le contraire en mon empire;
Le sujet règne sur son roi.

Diviser pour régner, la maxime est ancienne;
Elle fut d'un tyran : ce n'est donc pas la mienne.
Vous unir est mon vœu : j'aime la liberté;
Et si j'ai quelque volonté,
C'est que chacun fasse la sienne.

Amis, qui composez ma cour,
Au dieu du vin rendez hommage :
Rendez hommage au dieu d'amour :
Aimez et buvez tour à tour,
Buvez pour aimer davantage.
Que j'entende, au gré du désir,
Et les éclats de l'allégresse,

1. Grimm rapporte (15 janvier 1770) que, dans un dîner où il se trouvait avec Diderot : « la royauté étant tombée en partage à ce dernier, il n'a pas voulu laisser languir ses sujets; il a publié ses lois successivement pendant qu'on était à table; de sorte qu'avant de sortir et de déposer son sceptre, tous les devoirs de législation se trouvèrent remplis par l'impromptu qu'il appela *le Code Denis.* »

Et l'accent doux de la tendresse,
Le choc du verre et le bruit du soupir.

Au frontispice de mon code
Il est écrit : Sois heureux à ta mode,
Car tel est notre bon plaisir.

Fait l'an septante et mil sept cent,
Au petit Carrousel en la cour de Marsan ;
Assis près d'une femme aimable,
Le cœur nu sur la main, les coudes sur la table.
Signé : Denis, sans terre ni château,
Roi par la grâce du gâteau.

COMPLAINTE EN RONDEAU

DE

DENIS, ROI DE LA FÈVE

SUR LES EMBARRAS DE LA ROYAUTÉ[1]

1771

Quand on est roi, l'on a plus d'une affaire,
Voisins jaloux, arsenaux à munir,
Peuple hargneux, complots à prévenir,
Travaux en paix, dangers en guerre,
Ma foi, je crois qu'on ne s'amuse guère
Quand on est roi.

Roi tout de bon; car, d'un roi, pauvre hère
Comme il en est, j'aime assez le métier;
J'en ai tâté pendant un jour entier.
Ce jour-là je fis grande chère;
Je ris, je bus, tout alla bien ;
Car il est un Dieu tutélaire
Par lequel on fait tout sans se douter de rien,
Quand on est roi.

J'eus des courtisans véridiques;
En dormant j'achevai des exploits héroïques;
Fameux[2] à mon réveil, j'occupai l'univers;
Vraiment, je fis des lois, je les fis même en vers.
En vers mauvais; qui vous dit le contraire?

1. Dans l'édition Belin (Supplément, 1819) des *OEuvres* de Diderot, où a été publié pour la première fois ce morceau, il porte le titre suivant : *Le Roi de la fève,* le lendemain de son règne.

2. VARIANTE : Célèbre.

Certain marquis[1]
D'un goût exquis
Les trouva tels, sans me déplaire.
Il eût, pour prix de sa sincérité,
Sous un autre Denis perdu la liberté ;
On peut aux gens de bien accorder ce salaire,
Quand on est roi.

Pour moi, je n'en fis rien ; car je suis débonnaire.
A votre avis, pourquoi me serais-je fâché ?
Vers et prose de roi sont mauvais d'ordinaire,
Et ce n'est pas un grand péché ;
C'est le moindre qu'on puisse faire,
Quand on est roi.

AUX DAMES[2].

Vos yeux, depuis longtemps, m'ont appris à connaître
Que le destin nous a fait naître
Moi, pour servir, vous, pour donner la loi.
Qui veut d'un roi qui cherche maître ?
Personne ici ne dira-t-il : C'est moi ?

1. Le marquis de Croismare.

2. Cet envoi est ajouté par Grimm au morceau précédent. Il nous paraît mieux en situation ici. C'est d'ailleurs sa place dans une copie qui est en notre possession. Il est probable que Diderot qui, dans l'*Argument* des *Éleuthéromanes,* ne parle que de trois occasions successives où il fut roi de la fève, ne comptait pas, parmi les pièces de vers que cette persistance du destin à le choisir lui inspira, celle-ci, datée du lendemain de son règne. Le morceau suivant répond à ce qu'il dit, dans ce même *Argument,* du sujet qu'il traita la seconde année de sa royauté.

VERS

APRÈS AVOIR ÉTÉ DEUX FOIS ROI DE LA FÈVE[1]

1771

(INÉDIT)

Deux fois de suite enlever la couronne
Aux talents, à l'esprit, unis à la beauté,
C'est un trait d'imbécillité
Que tu n'espères pas, Destin, qu'on te pardonne
Deux fois de suite.

Parle, que diras-tu pour excuser ton choix?
Que, depuis que le monde est monde,
De Maroc à Paris, de Paris à Golconde,
Des fous après des fous, issus de rois en rois,
Ont régi la machine ronde
Cent fois de suite.

Eh bien, j'accorderai qu'en ce sot univers,
Des crânes rétrécis, des têtes de travers
Foisonnant par milliers pour une tête saine,
Il a fallu que le sacré bandeau,
Tombant de ta main incertaine,
Rencontrât un petit cerveau
Cent fois de suite.

Mais, si dans un aréopage
Où l'un et l'autre sexe offrait également

1. D'après une copie en notre possession.

De vertus à ton choix le plus rare assemblage ;
Où, sans aucun discernement,
Tu pouvais couronner un sage
Et mériter notre applaudissement,
Tu vas chercher l'unique et pauvre tête
Qui, par hasard, s'y trouvera,
Je t'en préviens, on te huera !
De toutes parts on s'écriera :
« O Destin ! tu n'es qu'une bête ! »
De Paris à Châlons[1] ce cri retentira,
Et ton favori rougira
Dix fois, vingt fois, cent fois de suite.

1. Ce mot indique la présence à la fête de M[me] Legendre, sœur de Sophie Voland, et dont le mari était ingénieur dans la généralité de Châlons.

LES

ÉLEUTHÉROMANES

OU

ABDICATION D'UN ROI DE LA FÈVE

L'AN 1772

DITHYRAMBE[1]

> Seu super audaces nova dithyrambos
> Verba devolvit, numerisque fertur
> Lege solutis. HORAT.

ARGUMENT.

Le dithyrambe, genre de poésie le plus fougueux, fut, chez les Anciens, un hymne à Bacchus, le dieu de l'ivresse et de la fureur. C'est là que le poëte se montrait plein d'audace dans le choix de son sujet et la manière de le traiter. Entièrement

1. « Ce dithyrambe a été imprimé, pour la première fois, dans la *Décade philosophique* du 30 fructidor dernier (an IV), mais d'une manière inexacte. On a déjà relevé dans notre précédent numéro l'infidélité qui, dans la dernière strophe, a fait substituer, au mépris des lois de la versification et de l'amitié, le nom de *Grimm* à celui de Naigeon. De plus, on a supprimé le titre de cette pièce, qui signifie *les Furieux de la liberté,* etc. Enfin, on a omis l'*Argument* que Diderot a placé à la tête de cet ouvrage : morceau précieux par les notions qu'il expose relativement au dithyrambe, et par l'historique de celui qu'on va lire. L'anecdote qui y a donné lieu, l'objet que l'auteur s'est proposé en le composant, le ton de *fureur* qu'il s'est cru autorisé à prendre dans ce genre de poésie, expliquent, excusent, justifient ces deux vers, qui ont révolté un grand nombre d'esprits :

> Et ses mains ourdiraient les entrailles du prêtre,
> Au défaut d'un cordon pour étrangler les rois.

« Rétablir le titre de l'ouvrage et publier l'argument qui le précède, c'est donc ui rendre son véritable caractère ; c'est lui restituer tous ses titres à l'admiration des lecteurs; enfin, c'est assurer à ceux-ci un plaisir sans mélange. » — A cette note, qui est du citoyen Rœderer, je n'ajouterai qu'un mot : c'est qu'il a eu entre les mains les deux manuscrits autographes de ce dithyrambe, et que l'édition qu'il

affranchi des règles d'une composition régulière, et livré à tout le délire de son enthousiasme, il marchait sans s'assujettir à aucune mesure, entassant des vers de toute espèce, selon qu'ils lui étaient inspirés par la variété du rhythme ou de cette harmonie dont la source est au fond du cœur, et qui accélère, ralentit, tempère le mouvement selon la nature des idées, des sentiments et des images. C'est un poëme de ce caractère que j'ai tenté. Je l'ai intitulé : *Les Éleuthéromanes, ou les Furieux de la liberté*.

Peut-être suis-je allé au delà de la licence des Anciens. Je regarde dans Pindare la strophe, l'antistrophe et l'épode, comme trois personnages qui poursuivent de concert le même éloge ou la même satire. La strophe entame le sujet; quelquefois l'antistrophe interrompt la strophe, s'empare de son idée, et ouvre un nouveau champ à l'épode, qui ménage un repos ou fournit une autre carrière à la strophe. C'est ainsi que dans le tumulte d'une conversation animée, on voit un interlocuteur violent, vivement frappé de la pensée d'un premier interlocuteur, lui couper la parole, et se saisir d'un raisonnement qu'il se pro-

en a donnée dans son excellent *Journal d'économie publique*, du 20 brumaire an V, a été revue et collationnée avec le plus grand soin sur ces manuscrits, beaucoup plus exacts et plus complets que celui qui a servi de copie aux rédacteurs de la *Décade*. (N.) — Nous prendrons la parole à notre tour, non pour discuter les deux vers fameux qui rappellent le moyen dont Voltaire voulait qu'on se servît pour terminer la querelle des jansénistes et des jésuites, mais pour faire remarquer que c'est vraisemblablement Naigeon qui a fourni à Rœderer le manuscrit publié par celui-ci. Il n'en résulte pas que celui dont s'était servi la *Décade philosophique* fût altéré. Il existe, d'ailleurs, et appartient actuellement à M. Dubrunfaut. Il est chargé de ratures et de corrections, et il porte ce titre : DITHYRAMBE, ou *Abdication d'un roi de la fève*, l'an 1772. A la fin le vers :

Naigeon, sois mon ami, Sedaine, sois mon frère...

s'y trouve, sous ces deux formes également fautives au point de vue de la versification et de l'orthographe, mais excusables par les circonstances dans lesquelles ces vers ont été faits :

Grimm, soyons amis...

et

Grime, sois mon ami...

Nous avons rétabli la division en *strophe, antistrophe* et *épode*, qui se trouve sur le manuscrit, et signalé les principales variantes. Dans une autre copie, cette division est remplacée par celle-ci : *le premier, le second, le troisième*.

Pour les lecteurs qui croiraient encore à l'influence des deux vers cités plus haut sur les excès de la Révolution, nous leur rappellerons que la pièce n'a été imprimée et connue qu'en 1795.

met d'exposer avec plus de chaleur et de force, ou se précipiter dans un écart brillant. La strophe, l'antistrophe et l'épode gardent la même mesure, parce que l'ode entière se chantait par le poëte sur un même chant, ou peut-être sur un chant donné. Mais j'ai pensé que le récit se prêterait à des interruptions, que le chant et l'unité du personnage ancien ne permettaient pas. Mes strophes sont inégales, et mes Éleuthéromanes paraissent, dans chacune, au moment où il me plaît de les introduire. Ce sont trois Furies acharnées sur un coupable, et se relayant pour le tourmenter. Je me trompe fort, ou ce poëme récité par trois déclamateurs différents produirait de l'effet.

Il ne me reste qu'un mot à dire de la circonstance frivole qui a donné lieu à un poëme aussi grave. Trois années de suite, le sort me fit roi dans la même société. La première année, je publiai mes lois sous le nom de *Code Denis*. La seconde, je me déchaînai contre l'injustice du destin, qui déposait encore la couronne sur la tête la moins digne de la porter. La troisième, j'abdiquai, et j'en dis mes raisons dans ce dithyrambe, qui pourra servir de modèle à un meilleur poëte.

A Rome, dans une même cause, on a vu un orateur exposer le fait, un second établir les preuves, et un troisième prononcer la péroraison ou le morceau pathétique. Pourquoi la poésie ne jouirait-elle pas, à table, entre des convives, d'un privilége accordé à l'éloquence du barreau?

LES

ÉLEUTHÉROMANES

OU

LES FURIEUX DE LA LIBERTÉ

Fabâ abstine [1]. PYTHAG.

STROPHE.

Accepte le pouvoir suprême
Quiconque enivré de soi-même
Peut se flatter, émule de Titus,
Que le poison du diadème
N'altérera point ses vertus.
Je n'ai pas cette confiance,
Dont l'intrépide orgueil ne s'étonne de rien.
J'ai connu, par l'expérience,
Que celui qui peut tout, rarement veut le bien.
Éclairé par ma conscience
Sur mon peu de valeur, je l'en crois; et je crains [2]
Que le fatal dépôt de la toute-puissance,
Par le sort ou le choix remis entre mes mains,
D'un mortel plein de bienfaisance,
Ne fît peut-être un fléau des humains.

ANTISTROPHE.

Ah! que plutôt, modeste élève
Du vieillard de l'Antiquité,
Dont un précepte très-vanté
Défend l'usage de la fève,
Du sage Pythagore endossant le manteau,

1. Sur le manuscrit : *A fabâ abstine;* l'*a* est rayé.
2. VARIANTE : « . . . . . . J'ai raison quand je crains... »

Je cède ma part au gâteau
A celui qui, doué de la faveur insigne
D'un meilleur estomac et d'une âme plus digne,
Laisse arriver ce jour, sans être épouvanté
De l'indigestion et de la royauté.

ÉPODE.

Une douleur muette, une haine profonde
Affaisse tour à tour et révolte mon cœur,
Quand je vois des brigands dont le pouvoir se fonde
Sur la bassesse et la terreur,
Ordonner le destin et le malheur du monde.
Et moi[1], je m'inscrirais au nombre des tyrans!
Moi, dont les farouches accents,
Dans le sein de la mort[2], s'ils avaient pu descendre,
Aux mânes de Brutus iraient se faire entendre!
Et tu les sentirais, généreux Scévola,
De ton bras consumé ressusciter la cendre[3].
Qu'on m'arrache ce bandeau-là!
Sur la tête d'un Marc-Aurèle
Si d'une gloire pure une fois il brilla,
Cent fois il fut souillé d'une honte éternelle
Sur le front d'un Caligula.

STROPHE.

Faut-il enfin déchirer le nuage
Qui n'a que trop longtemps caché la vérité,
Et montrer de l'humanité
La triste et redoutable image
Aux stupides auteurs de sa calamité?
Oui, oui, j'en aurai le courage.
Je veux, lâche oppresseur, insulter à ta rage.

1. VARIANTE : Qui? moi?...
2. VARIANTE : Du trépas.
3. VARIANTE :
De Brutus et de Scévola,
Des Ravaillacs et des Cléments,
Auraient ressuscité la cendre;

Et pour le dernier vers :

Non plus pour des forfaits ranimèrent la cendre.

Le jour, j'attacherai la crainte à ton côté;
La haine s'offrira partout sur ton passage;
Et la nuit, poursuivi, troublé,
Lorsque de ses malheurs ton esclave accablé
Cède au repos qui le soulage,
Tu verras[1] la révolte, aux poings ensanglantés,
Tenir[2] à ton chevet ses flambeaux agités.

ANTISTROPHE.

La voilà! la voilà! c'est son regard farouche;
C'est elle; et du fer menaçant;
Son souffle, exhalé par ma bouche,
Va dans ton cœur porter le froid glaçant.

ÉPODE.

Éveille-toi, tu dors au sein de la tempête;
Éveille-toi, lève la tête;
Écoute, et tu sauras qu'en ton moindre sujet,
Ni[3] la garde qui t'environne,
Ni[4] l'hommage imposant qu'on rend à ta personne
N'ont pu de s'affranchir étouffer le projet.

STROPHE.

L'enfant de la nature abhorre l'esclavage;
Implacable ennemi de toute autorité,
Il s'indigne du joug; la contrainte l'outrage;
Liberté, c'est son vœu; son cri, c'est Liberté.
Au mépris des liens de la société,
Il réclame en secret son antique apanage.
Des mœurs ou grimaces d'usage
Ont beau servir de voile à sa férocité;
Une hypocrite urbanité,
Les souplesses d'un tigre enchaîné dans sa cage,
Ne trompent point l'œil du sage;

1. Variante : Je veux que...
2. Variante : Promène...
3. Variante : Et...
4. Variante : Et.

Et, dans les murs de la cité,
Il reconnaît l'homme sauvage
S'agitant sous les fers dont il est garrotté.

ANTISTROPHE.

On a pu l'asservir, on ne l'a pas dompté.
Un trait de physionomie,
Un vestige de dignité
Dans le fond de son cœur, sur son front est resté;
Et mille fois la tyrannie,
Inquiète où trouver[1] de la sécurité,
A pâli de l'éclair de son œil irrité.

ÉPODE.

C'est alors qu'un trône vacille;
Qu'effrayé, tremblant, éperdu,
D'un peuple furieux le despote imbécile
Connaît la vanité du pacte prétendu.

STROPHE.

Répondez, souverains : qui l'a dicté, ce pacte?
Qui l'a signé? qui l'a souscrit?
Dans quel bois, dans quel antre en a-t-on dressé l'acte?
Par quelles mains fut-il écrit?
L'a-t-on gravé sur la pierre ou l'écorce?
Qui le maintient? la justice ou la force?
De droit, de fait, il est proscrit.

ANTISTROPHE.

J'en atteste les temps; j'en appelle à tout âge;
Jamais au public avantage
L'homme n'a franchement sacrifié ses droits;
S'il osait de son cœur n'écouter que la voix,
Changeant tout à coup de langage,
Il nous dirait, comme l'hôte des bois :
« La nature n'a fait ni serviteur ni maître;
« Je ne veux ni donner ni recevoir de lois. »

1. Variante : Chercher.

Et ses mains ourdiraient les entrailles du prêtre,
Au défaut d'un cordon pour étrangler les rois.

ÉPODE.

Tu pâlis, vil esclave! Être pétri de boue,
Quel aveuglement te dévoue
Aux communs intérêts de deux tigres ligués?
Sommes-nous faits pour être abrutis, subjugués?
Quel moment! qu'il est doux pour une muse altière!
L'homme libre, votre ennemi,
Vous a montré son âme fière;
O cruels artisans de la longue misère
Dont tous les siècles ont gémi,
Il vous voit, il se rit d'une vaine colère :
Il est content, si vous avez frémi.

STROPHE.

Assez et trop longtemps une race insensée
De ses forfaits sans nombre a noirci ma pensée.
Objets de haine et de mépris,
Tyrans, éloignez-vous. Approchez, jeux et ris;
Que le vin couronne mon verre;
Que la feuille du pampre ou celle du lierre
S'entrelace à mes cheveux gris.
Du plus agréable délire
Je sens échauffer mes esprits.
Vite, qu'on m'apporte une lyre.
Muse d'Anacréon, assis sur son trépied,
Le sceptre des rois sous le pied,
Je veux chanter un autre empire :

ANTISTROPHE.

C'est l'empire de la Beauté.
Tout sent, tout reconnaît sa souveraineté.
C'est elle qui commande à tout ce qui respire.
Dépouillant sa férocité,
Pour elle, au fond des bois, le Hottentot soupire.
Si le sort quelquefois me place à son côté,

Je la contemple et je l'admire :
Mon cœur, plus jeune, eût palpité.

ÉPODE.

Mais à présent que les glaces de l'âge
Ont amorti la chaleur de mes sens,
J'économise mon hommage.
La bonté, la vertu, la beauté, les talents
Se sont partagé mon encens.

STROPHE.

La *Bonté* qui se plaît à tarir ou suspendre
Les pleurs que l'infortune arrache de mes yeux ;

ANTISTROPHE.

La *Beauté*, ce présent des cieux,
Qui quelquefois encor verse en mon âme tendre
De tous les sentiments le plus délicieux ;

ÉPODE.

Le *Talent*, émule des dieux,
Soit que de la nature il écarte[1] le voile,
Qu'il fasse respirer ou le marbre ou la toile,
Que par des chants harmonieux,
Occupant mon esprit d'effrayantes merveilles,
Il tourmente mon cœur et charme mes oreilles ;

STROPHE.

La *Vertu* qui, du sort bravant l'autorité,
Accepte son arrêt, favorable ou sévère,
Sans perdre sa tranquillité :
Modeste dans l'état prospère,
Et grande dans l'adversité.

1. Variante : Entr'ouvre.

ANTISTROPHE.

Celui qui la choisit pour guide,
D'un peuple ombrageux et léger
Peut, à l'exemple d'Aristide,
Souffrir un dédain passager :
Mais quand l'ordre des destinées,
Qui des hommes de bien et des hommes méchants
A limité le nombre des années,
Amène ses derniers instants ;
Athène entière est en alarmes ;
De tous les yeux on voit couler les larmes ;
C'est un père commun pleuré par ses enfants.

ÉPODE.

Longtemps après sa mort sa cendre est révérée ;
Longtemps après sa mort sa justice honorée,
Entretien du vieillard, instruit les jeunes gens.

STROPHE.

Aristide n'est plus ; mais sa mémoire dure
Dans les fastes du genre humain ;
Et l'herbe même, au temps où renaît la verdure,
Ne peut croître sur[1] le chemin
Qui conduit à sa sépulture.

ANTISTROPHE.

D'honneurs, de titres et d'aïeux,
Des écussons de la noblesse,
Des chars brillants de la richesse,
Qu'on soit ivre à la cour, à Paris, envieux,
Laissons sa sottise au vulgaire.
La bonté, la vertu, la beauté, les talents,
Seront pour nous, qu'un goût plus sûr[2] éclaire,
Les seules grandeurs sur la terre
Dignes qu'en leur faveur on distingue des rangs ;
Tout le reste n'est que chimère.

1. Variante : Cesse de couvrir.
2. Variante : Juste.

ÉPODE.

Issus d'un même sang, enfants d'un même père,
Oublions en ce jour toute inégalité.
Naigeon[1], sois mon ami ; Sedaine, sois mon frère.
Bornons notre rivalité
A qui saura le mieux caresser sa bergère,
Célébrer ses faveurs, et boire sa santé.

VARIANTES : Grimm, soyons amis...
Grime, sois mon ami...

LA POSTE

DE

KÖNIGSBERG A MEMEL

(INÉDIT)

Placez-vous bien dans cet endroit.
Là des Tritons c'est la demeure humide;
Ce sont ici des monts d'un sable aride;
Entre deux un sentier étroit
Laisse fort strictement passage à la voiture.
Nous le suivions pendant la nuit,
Importunés du long murmure
De la mer qui faisait grand bruit.

Mon camarade d'infortune,
Rendu bon chrétien par la peur,
Se reprochait et la blonde et la brune,
Confessait qu'il est un vengeur
Et des mères qu'on a dupées
Et des filles qu'on a trompées
Et de l'époux qu'on fit cocu;
Joignait les mains, s'épuisait en prière,
Se résignait, et convaincu
Que des cieux la juste colère
Avait dans ce funeste lieu
Arrêté son heure dernière,
Recommandait son âme à Dieu.

Quel est le passager sur la terrestre plage
Ou si stupide ou si distrait
Qu'il n'ait de son pèlerinage
Tenté, chemin faisant, de percer le secret?

Séparé de tout ce que j'aime,
Seul, accablé d'un plus grave souci,
M'interrogeant, je me dis à moi-même :
D'où viens-je? où vais-je? et pourquoi suis-je ici?

Mêlant alors ma voix plaintive
Au bruit du flot brisé sur cette rive,
Le cœur traversé de douleurs,
Le visage inondé de pleurs,
Dans les ténèbres je m'écrie :
O mes amis! ma femme! ô fille trop chérie!
Cruel enfant!... Hélas! peut-être en ce moment
Tu chasses de ton sein, et tu deviens la mère
D'un enfant plus cruel qui vengera ton père!
Éloigne ce pressentiment,
Dieu juste! Je t'invoque; accorde la sagesse
Au nouveau-né; donne-lui la santé;

Qu'en avançant en âge, il s'accroisse en bonté,
Afin que sa mère sans cesse
Tienne sur lui son regard enchanté;
Qu'il fasse de son père, entre tous respecté,
Jusque dans l'extrême vieillesse,
La gloire et la félicité.
Prix de ses soins et fruits de sa tendresse.

Ainsi tous deux à l'unisson
Nous soupirions, lorsque le crépuscule,
Tel qu'on voit au sortir de sa triste cellule,
Quand la cloche au matin l'appelle à l'oraison,
Le trappiste aux yeux creux, le blême camaldule.
Le front caché dans sa cucule;
Dom Crépuscule ainsi parut sur l'horizon.

A la lueur de sa lanterne
De corne ou de vélin, mais d'un vélin fort terne,
Les flots dont jusqu'à ce moment
Je n'avais entendu que le mugissement

Développèrent à ma vue
Leur fureur et leur étendue.
Des monts sur des monts entassés,
A se surmonter empressés,
Semblaient aller chercher la nue.

J'admirais et je frissonnais;
En frissonnant je raisonnais :
Voilà donc la coupe profonde
Où, depuis que le monde est monde,
Les fleuves sont venus s'abîmer sans retour!...

Ce n'est pas toi que j'interpelle,
Passe, Rhône fougueux; ô paisible Moselle,
Quels féconds réservoirs ont pu jusqu'à ce jour
Conserver à ton lit sa richesse éternelle?...

Gouffre avare, élève la voix;
Apprends-moi sur quel mont ou dans quel précipice
Réside le vaste orifice
Du siphon qui reprend tout ce que tu reçois...

Nature a dit : Ta marche est limitée,
Sois attentive, ô mer! ta rive, la voilà.
Nature a dit à la vague irritée :
Vague, tu te briseras là...[1]

O nature! ô Buffon! toi qui sais sa pensée,
Comment le flot aveugle et la vague insensée,
Dociles à sa voix, n'ont-ils pas effacé
Le sillon que son doigt sur le sable a tracé?

Mais peut-être... Qui sait de cette rêverie,
Qui sait quand j'aurais vu la fin?
J'en avais pour jusqu'à demain.
Jusqu'à demain? Jusqu'à Pâque fleurie

1. Il y a ici, dans le manuscrit de l'Ermitage, une lacune de quatre pages. Nou
pouvons la combler heureusement au moyen d'une autre copie que nous possédons

Sans le fait singulier, le fait prodigieux
Qui dérouta ma tête, en attachant mes yeux.

N'allez pas, mon ami, traiter ceci de fable,
Je vais dire la vérité;
Et dans le temps, et pour l'éternité
Ame et corps je me donne au diable
Si j'en retranche ou si j'y mets.
A la rigueur je me promets
Tacitement, de votre courtoisie
Et de ce goût exquis que je connais fort bien,
Qu'un petit grain de poésie
Me sera pardonné, car il ne nuit à rien.

Cela dit, commençons. L'Aurore aux doigts de rose
(J'en atteste le vieux Titon
Qui les mordait, ces doigts, quelquefois, nous dit-on,
Car les vieux libertins sont sujets à la chose),
L'Aurore, donc, lestement cheminait
Dans son cabriolet, éclatant par derrière,
Brun par devant; elle tenait
Dans sa droite une belle aiguière,
Dans sa gauche une panetière.
De son aiguière elle laissait
Tomber la goutte étincelante
Qui ranimait la terre et la rafraîchissait.
Sur sa panetière brillante
Le zéphyr passait, repassait,
Battait de l'aile et dispersait
Un pourpre qui vers la crinière
De ses coursiers s'obscurcissait,
Et dont la rougeâtre lumière
Vers leur croupe resplendissait.
Tout de ce pourpre avait pris des nuances
Dans l'inverse rapport du carré des distances
A partir de son char. Alors au fond des eaux
J'entends un bruit assez étrange.
Tel aux champs ou dans les hameaux
On l'entend, quand mille animaux

Enfoncent leurs pieds dans la fange;
Ou lorsque de guerriers vingt escadrons épais
Accélèrent leur marche à travers des marais :
La sole du cheval avec effort s'arrache
De la vase qui crie, et les fréquents éclats
Du limon quand il se détache
Annoncent de la troupe et le nombre et les pas.

J'aurais pu raccourcir cette similitude ;
De l'allonger ai-je eu tort ou raison?
Ma foi, je vous réponds de son exactitude
Et ris des froids échos de l'abbé Terrasson.
J'ai vu de l'élément humide
La surface au loin bouillonner;
J'ai vu ses eaux en pyramide
S'élever et tourbillonner.
J'en jure Pinde et le poëte
Qui chanta les maux d'Ilion,
(Sur mon nez j'avais sa lunette)
J'ai vu l'immense tourbillon
De son sommet toucher la nue.
J'ai vu de ses flancs entr'ouverts
Du souverain maître des mers
La majesté sortir, un peu sale et fort nue.

Se dégageant du lit bourbeux
Où s'enfonce le corps de la belle Amphitrite,
(Le dieu des mers est pituiteux)
Ici, tous les matins, il vient seul et sans suite
Prendre l'air frais et rendre sa pituite.

C'est lui, c'est son front lumineux;
J'ai reconnu sa tête chevelue,
Sa poitrine large et velue,
Ses bras et ses flancs sinueux,
Les sillons de son ventre et ses cuisses ridées,
Ses genoux et ses pieds fangeux.
Il a plus de mille coudées,
De la coudée à l'usage des dieux ;

Mortels, vous n'en avez que de faibles idées.
Autant d'eau que l'Oder, le Danube et le Rhin,
S'échappant de leur lit étendu sans mesure,
En jettent dans les mers à leur vaste embouchure.
Autant en prend le dieu dans le creux de sa main[1].
Il y trempe sa barbe, il se frotte, il s'éponge,
Il plonge, il nage, il se replonge;
Quelquefois immobile, il s'abandonne aux flots;
Étendu sur le ventre ou couché sur le dos.
Il occupait tout le parage.
Voilà sa toilette d'usage,
Sans rien omettre, excepté seulement
Qu'un peigne fait artistement
De cent mâchoires de baleine,
Embrassant ses cheveux aussi noirs que l'ébène,
Les retroussait fort galamment;
Et qu'à l'aide d'un gros cordage
Le grand mât d'un grand bâtiment,
Qui la veille avait fait naufrage,
Emmanchait un petit trident
Qu'en sifflant et rêvant le badin personnage
Tient au coin de sa bouche ainsi qu'un cure-dent.

Son corps bien décrassé, sa bouche bien lavée,
Ses cheveux bien peignés,
Ses ongles bien rognés,
Sa toilette achevée,
Il appelle, et, semblable au bruit de cent canons,
Son cri s'est fait entendre aux abîmes profonds.
Tel, et moins effrayant, le courroux du tonnerre,
Lorsqu'il semble, en grondant, se rouler vers la terre.
Avez-vous écouté, quand la clameur des vents
Emplissait la forêt de longs mugissements?
Eh bien, du dieu des mers la voix vous est connue.
Il se lève, et son front est caché dans la nue.
Il commande, et bientôt les gouffres entr'ouverts
Au pilote éperdu découvrent les enfers.

1. La lacune du manuscrit de l'Ermitage finit ici.

Il commande, et des eaux la surface aplanie
Étendant sous ses pieds une glace infinie,
Il voit dans un miroir brillant et spacieux [1]
Et le bassin des mers et la voûte des cieux;
Il voit se réunir dans la cour azurée
Les banquets de l'Olympe aux danses de Nérée.
Spectacle grand, spectacle merveilleux
Pour un mortel! Chose commune
Pour un poëte et pour Neptune.

Le poëte en avait assez
Lorsque du dieu, par aventure,
Les regards sur nous abaissés,
Il aperçoit notre bizarre allure.
Dans son cerveau profond et creux,
Il croit que de Japet les arrière-neveux
Osent lui préparer une seconde injure.
« Sur ma rive une roue! une autre dans mes eaux!
Qu'est-ce que cela signifie?
De leur audace et de leur industrie,
Sont-ce quelques essais nouveaux?
Par le Styx!... » A l'instant il soulève ses flots,
Il écume, il s'élance, il crie:
Et j'ai vu Neptune en furie
Laver les pieds de nos chevaux.

J'en frémis encor de détresse,
Et sur mon Dieu je vous promets
D'aller tous les jours à la messe,
Et deux fois le mois à confesse,
S'il m'arrive d'user jamais
D'un palfrenier de cette espèce.

Et, de confesse revenu,
Chausses basses et le cul nu,
Je consens, je veux qu'on me fesse
Comme un âne rétif sous le fouet du meunier.

1. Variante : Gracieux.

Si, quelque raison qui m'en presse,
J'use d'un pareil palfrenier.

L'insidieux Plutus, m'étalant sa richesse,
M'offrirait l'or à plein panier,
Et d'autant de rubis couvrirait sa promesse,
Qu'après la Saint-Martin, sur son vaste grenier,
Dans la farineuse Gonesse
Ou le fromentacé Créteil,
L'Agricole a serré de blés et de méteil,
Oui, j'en fais le serment, au pied d'une muraille
J'aimerais mieux coucher, et mourir sur la paille,
Que d'accepter encore un palfrenier pareil.

ENVOI.

C'est l'Amitié qui vous adresse
Ces vers qu'elle écrivait pour vous ;
Moins bien servi par la tendresse,
J'en ai fait, soit dit entre nous,
De plus mauvais pour ma maîtresse.

LE

TRAJET DE LA DUINA

SUR LA GLACE

DANS LE COURS DU MOIS DE MAI[1] 1774

O toi dont le cri poétique,
Perçant la profondeur des flots,
Dans les gouffres de la Baltique
Arracha Neptune au repos[2],
Muse, d'une gloire immortelle
Si ce grand jour te couronna,
Viens, un nouveau labeur t'appelle
Au trajet de la Duina.

Mais ce ton pompeux t'en impose.
Eh bien, Muse, plus simplement,
Daigne me dicter seulement
Quelques vers qui peignent la chose,
Mais si bien, mais si fortement,
Que l'amitié frissonne pour ma vie,
Que de ses bras je me sente pressé,
Et qu'en m'écoutant elle oublie
Qu'il s'agit d'un péril passé.

Déjà loin de son char Phébus avait laissé
Du Taureau le froid habitacle;

1. L'édition Belin, où se trouve pour la première fois ce morceau, a mis *mars*. Nous rétablissons *mai*, d'après une copie que nous possédons. Il est d'ailleurs plus loin question de la débâcle de la Duina et de la sortie du soleil du signe du Taureau. Nous rétablissons en même temps la division par strophes.

2. Allusion au morceau précédent.

Tout bonnement, c'était au temps de la débâcle.
Je vois, et derechef mon cœur en est glacé,
De l'une à l'autre de ses rives,
Le courroux d'un fleuve brutal
Soulever ses ondes captives
Contre leur prison de cristal.

Sur le dos du dieu qui le presse
Le cristal se bombe ou s'abaisse,
S'abaisse ou se bombe, suivant
Que foulé, refoulé, le dieu monte ou descend.
Au-dessus de ce domicile
Au plafond transparent le passager oscille
De bas en haut, de haut en bas,
Sur un plancher mince et fragile
Qui le sépare du trépas.

Qu'il fût un mortel assez brave,
Pour se prêter, sans s'émouvoir,
Au branle de ce pont ou flexible miroir
Tour à tour convexe et concave,
Je le penserai[1], s'il le faut,
Ou de Roland ou de Renaud;
Mais si quelqu'un a pu l'entendre
Sous ses pas tout à coup éclater et se fendre,
Sans que son cœur en ait frémi,
C'est un désespéré, sans parents, sans ami,
Un malheureux prêt à se pendre.
Je n'en suis pas là, Dieu merci.

Aussi dénué de courage,
Vous l'avoûrai-je? le souci
Fixait mes yeux sur le rivage,
Bien que des gens armés de crocs et d'hameçons
Entourassent notre voiture,
Prêts à nous harponner de toutes les façons,
S'il arrivait qu'à travers les glaçons

1. Et non *croirai*.

Nous allassions, par aventure,
Trouver le séjour des poissons.

Il n'en fut rien. J'entends quelqu'un me dire :
« Tant pis; un règne intéressant à lire
N'est qu'un long tissu de malheurs,
Des intrigues, du sang, des siéges, des batailles,
La famine, la peste avec ses funérailles,
Des fléaux de toutes couleurs.
Un voyage de mer est fort plat sans tempête ;
Virgile, Homère, aucun poëte
Ne s'est passé de ce ragoût.
D'un voyage par terre, ô le mortel dégoût,
Sans une voiture cassée,
Sans une bosse au front, une épaule froissée,
Sans des voleurs, un coquin de valet,
Même le coup de pistolet! »

Fort bien. Ainsi, de votre rhétorique
Pour obtenir le merveilleux effet,
Et donner un tour pathétique
A mon récit, j'aurais bien fait
D'aller, la tête la première,
Sonder le fond de la rivière
Me voilà quelque temps sous la glace perdu,
Au bout d'un croc me voilà suspendu;
Ce croc, ainsi qu'il est d'usage,
Se rompt, j'enfonce, je surnage,
On me harponne; enfin sur la rive étendu,
Sans chaleur et presque sans vie,
Autour de moi l'on va, l'on vient, on court,
On se démène, on me secourt.
« Sa pauvre femme! » un autre crie :
« Et son enfant! » et puis, désespérés,
Tous à l'unisson vous pleurez
Comme on pleure à ma comédie
A la scène du père ou bien au dénoûment.
— Bravo! — Cela vous plaît? — Beaucoup, assurément.
— D'honneur? — Et vous, en conscience,

Qu'en dites-vous? — Ma foi, plus fortement touché,
L'incident ferait bien[1], si bien, qu'à la distance
Où je suis de Riga, nonchalamment couché
Sur un sofa mollet[2], maintenant que j'y pense
Au coin de votre feu, je suis presque fâché
De n'avoir pas été pêché.

1. Variante : . . . . Assurément.
— Et vous, qu'en dites-vous? — Plus fortement touché
L'effet en serait sûr; si bien qu'à la distance...

2. Variante : Bien doux.

HYMNE A L'AMITIÉ

POUR ÊTRE CHANTÉ ET RÉCITÉ DANS SON TEMPLE

(INÉDIT [1])

LE CORYPHÉE.

O céleste amitié! c'est aujourd'hui ta fête.
C'est ici qu'on t'adore, ici qu'on est heureux.
Ta guirlande a paré ma tête,
Et mon cœur brûle de tes feux.
O céleste amitié! c'est aujourd'hui ta fête.

LA PRÊTRESSE.

Tu n'es point parmi nous ce goût faible et trompeur
Qui court après l'éclat sans donner le bonheur,
Cette amitié vaine, indiscrète,
Qui naît dans les plaisirs et s'enfuit avec eux ;
Qui ne visite point le sage en sa retraite
Et s'éloigne du malheureux;
Mais cette amitié généreuse
Qui calme les peines du cœur,
Rend le plaisir plus doux, un succès plus flatteur,
Et l'infortune moins affreuse.

LE CORYPHÉE.

O céleste amitié! c'est aujourd'hui ta fête.
C'est ici qu'on t'adore, ici qu'on est heureux.
Ta guirlande a paré ma tête,
Et mon cœur brûle de tes feux.
O céleste amitié! c'est aujourd'hui ta fête.

1. D'après une copie qui est en notre possession.

LA PRÊTRESSE.

Le mortel qui reçut de la faveur des cieux
L'appui d'un ami tendre et sage,
Peut du méchant braver l'outrage
Et les revers du sort capricieux.
Reprends tes biens, tes honneurs, ta richesse.
Destin, tu ne seras sévère qu'à demi,
S'il m'est permis dans la détresse
De m'écrier : Il me reste un ami!

LE CORYPHÉE.

O céleste amitié! c'est aujourd'hui ta fête.
C'est ici qu'on t'adore, ici qu'on est heureux.
Ta guirlande a paré ma tête,
Et mon cœur brûle de tes feux.
O céleste amitié! c'est aujourd'hui ta fête.

LA PRÊTRESSE.

Vous que ce fier tyran de tout ce qui respire
Est prêt à ranger sous sa loi,
Naissant orgueil de son empire,
Roses d'Amour, écoutez-moi.
Je touchais, comme vous, à mon adolescence,
Au moment où tout jeune cœur
Ennuyé de sa paix, las de son innocence,
Conçoit dans le secret, nourrit dans le silence
Le soupçon d'un autre bonheur.
De celles que j'aimais, j'évitais la présence;
Leur entretien pour moi n'avait plus sa douceur;
J'allais des lieux déserts chercher la solitude.
J'y promenais un jour ma douce inquiétude,
Lorsque des sons touchants suspendirent mes pas;
Le charme de la voix est impossible à rendre,
Mais voici la chanson que je n'oubliai pas.
« Si jamais d'un sentiment tendre
Mon cœur venait à s'enflammer...
De conserver son cœur qui de nous peut prétendre?
Si j'avais le malheur d'aimer
Et de perdre l'amant qui m'aurait préférée,

Amour, tu ne seras perfide qu'à demi,
Si, dans ses mains ma main serrée,
Je sens qu'il me reste un ami. »

LE CORYPHÉE.

O céleste amitié! c'est aujourd'hui ta fête.
C'est ici qu'on t'adore, ici qu'on est heureux.
Ta guirlande a paré ma tête,
Et mon cœur brûle de tes feux.
O céleste amitié! c'est aujourd'hui ta fête.

LA PRÊTRESSE.

Sœur de la vérité, fille de l'indulgence,
C'est toi qui sais avertir, consoler,
Faire taire la conscience
Quand elle crie, et la faire parler
Quand elle garde le silence.
Salutaire amitié, reçois mes tendres vœux,
Mes vœux pour la plus tendre mère.
Ses amis sont les miens, elle m'en est plus chère.
Je ne t'invoque pas sur eux;
Je les vois transportés de l'ardeur de lui plaire.

LE CORYPHÉE.

O céleste amitié! c'est aujourd'hui ta fête.
C'est ici qu'on t'adore, ici qu'on est heureux.
Ta guirlande a paré ma tête,
Et mon cœur brûle de tes feux.
O céleste amitié! c'est aujourd'hui ta fête.

LA PRÊTRESSE.

A ton autel j'ai suspendu
Et mes dons et les leurs qu'elle agréra sans doute :
Un don de l'amitié n'a rien que l'on redoute;
Ce portrait d'un ami ne sera point rendu.

LE CORYPHÉE.

O céleste amitié! c'est aujourd'hui ta fête.
C'est ici qu'on t'adore, ici qu'on est heureux.
Ta guirlande a paré ma tête,
Et mon cœur brûle de tes feux.
O céleste amitié! c'est aujourd'hui ta fête.

LA PRÊTRESSE.

O mes enfants! je vous appelle.
Entendez votre mère, accourez auprès d'elle;
Venez à cet autel former vos premiers sons.
O ma mère! déjà, grâces à tes leçons
Ils ont appris à te connaître :
Ils savent déjà caresser;
De leurs bras innocents s'ils pouvaient te presser
Et s'essayer au plaisir d'être!
O mes enfants!... je sens mon âme se troubler,
Je sens des pleurs prêts à couler!...
Pardonnez, ô mère chérie...
Ah! régnez à jamais sur mon âme attendrie,
Sur moi, sur mes enfants. Embellissez mes jours.
Jurer de vous aimer toujours,
C'est faire le serment du bonheur de sa vie.

LE CORYPHÉE.

O céleste amitié! c'est aujourd'hui ta fête.
C'est ici qu'on t'adore, ici qu'on est heureux.
Ta guirlande a paré ma tête,
Et mon cœur brûle de tes feux.
O céleste amitié! c'est aujourd'hui ta fête.

ENVOI[1].

A l'amitié j'ai consacré ma lyre.
Hier encor j'embrassais son autel,
Et j'allais, transporté d'un sublime délire,
Entamer à sa gloire un cantique immortel;
Mais lorsque je vous vis si touchante et si belle,
Sous mes doigts, tout à coup, ma lyre fut rebelle,
Et l'amitié n'eut pas tous les honneurs du jour :
A chaque son que je formais pour elle,
Mon cœur payait un soupir à l'amour.

1. Cet envoi seul a été publié sous le titre : *Madrigal à une jeune dame* qui, ...ns une pièce de théâtre, avait fait le rôle de la prêtresse du Temple de l'Amour, ...r Auguis dans les *Révélations indiscrètes du* XVIII[e] *siècle,* et reproduit de la ...ème façon par Belin et Brière.

CHANT LYRIQUE

(INÉDIT)

Nil sine divite vena.
HORAT.

ARGUMENT.

L'auteur s'adresse aux jeunes poëtes de son temps et leu dit :

« Vous qui vous proposez de chanter la beauté, laissez Anacréon ses roses et à l'Arioste ses perles. Ces deux poëtes ainsi qu'Homère, Virgile, Tibulle et le Tasse, ont eu leur vein Ayez la vôtre. Voulez-vous savoir ce que c'est qu'un poëte Interrogez les mânes d'Horace, et continuez d'écrire ou n'écrive plus. »

LE POËTE.

Dis-moi, charmant auteur de ces douces chansons,
Sous quel heureux climat, dans quelle île amoureuse
De la lyre voluptueuse
Tu faisais entendre les sons ?

Je le sais, je le sais! Tu naquis à Téos.
La gloire de ta Muse a trois mille ans de date.
Tantôt on la vit, à Samos,
Tempérer les fureurs du tyran Polycrate:
Tantôt, pour rehausser le teint d'une Philis,
De sa main simple et délicate
Mettre en pièces la rose et saccager les lis.

Sur le rosier, la rose est belle,
La saison rend au lis sa blancheur naturelle.

Dans les vers de Téos, conservés, embellis,
Ils en ont partagé la fraîcheur éternelle.

Écartez votre main, cet arbuste est sacré.

D'Anacréon, rose immortelle,
De la faveur des dieux, un poëte honoré,
Digne de te cueillir, est-il encore à naître?...
Sans te faner, je crois, l'Arioste, peut-être...

L'Arioste n'est plus. Les fragiles pinceaux
Dont la touche facile et la grâce magique
Tapissaient de corail les lèvres d'Angélique,
En tombant de ses mains, se sont mis en morceaux.

Laissez, jeunes auteurs, au chantre de la Grèce
Les fleurs dont il parait sa Muse et sa maîtresse.

Laissez au chantre de Roland
Et l'émail et la perle, et l'ivoire et l'ébène :
C'est sa palette et son talent.

Tout homme a sa Minerve. Un poëte a sa veine.

Du front et des sourcils d'Hélène
Homère ne m'entretient pas.
Mais j'entends des vieillards attroupés autour d'elle,
Stupéfaits, transportés, s'écrier : « Qu'elle est belle!... »
Oubliant, à l'aspect de ses divins appas,
Et la fureur d'Ajax, et le courroux d'Achille,
Et le désastre de leur ville,
Et l'approche de leur trépas.

Dans une brillante atmosphère,
Quel spectre séduisant, mollement balancé!...
Il s'élève, il quitte la terre.
Au gré du Zéphyre empressé,
De sa tête à la fois voluptueuse et fière
Les cheveux sont flottants, le parfum dispersé.

Ses pieds, ses pieds divins ont à peine laissé,
Sur la poussière humide, une trace légère,
Et le fils de Vénus a reconnu sa mère.

Sulpicie est belle sans art.
Son front d'une immortelle a l'empreinte céleste,
C'est Pallas sans le casque ou Vénus sans le ceste.
Du désir, elle allume et calme le regard.
Les yeux baissés, la Pudeur la devance.
La sagesse éclaire et conduit
Ses pas marqués par l'Innocence;
La Grâce l'accompagne et le Respect la suit.

A dessiner d'Armide ou les yeux ou la bouche,
A crayonner ou sa gorge ou ses bras
Le Tasse ne s'amuse pas.
Mais Armide paraît, et le guerrier farouche,
Tremblant, amoureux et jaloux,
La voit, frémit, soupire et tombe à ses genoux.

Nos maîtres les voilà dans tout genre, à tout âge.

Pour moi, du tendre objet qui sous ses lois m'engage
Si j'essayais un jour de peindre les beaux yeux,
Je n'irais point tremper ma plume
Dans la coupe d'Iris ou dans l'azur des cieux.
Non, non, le feu qui me consume
Dirait bien mieux... Mais qu'entends-je, et quel bruit ?
Un subit éclat de lumière
Perce l'ombre de mon réduit !
Un fantôme sous ma chaumière
Est descendu pendant la nuit !

C'est lui ; je le connais aux transports qu'il m'inspire.

Ses doigts promenés sur la lyre
Célèbrent tour à tour les Belles et les Dieux.
Je sens la vapeur odorante
D'un falerne délicieux.

Il est versé des mains d'une jeune Bacchante.
Un vieux satyre à ses pieds étendu,
La tête renversée et la bouche béante,
Reçoit le superflu de la liqueur bouillante
Dont la coupe est trop pleine, et qui s'est répandu.

O mon oracle! dis, je t'écoute en silence.

Les Immortels ont-ils élevé ton enfance?
La nymphe d'Hippocrène a-t-elle de son eau
Quelquefois en secret arrosé ton berceau,
Et, tandis qu'à côté ta nourrice sommeille,
Délié ton organe et lavé ton oreille?
Car c'est ainsi qu'au poëte naissant
De leur langue, dit-on, les dieux font le présent.

Tu te tais... Sectateur de la simple nature,
Et jusque chez les morts disciple d'Épicure,
Tu ris quand on parle des dieux...

HORACE.

S'ils existent, jamais un mortel un peu sage
N'eut le délire ambitieux
D'en posséder le merveilleux langage.
Jamais notre art, organe du bon sens,
Delphes, n'a fait mugir ton antre fatidique,
Et la Pythonisse emphatique
Sur ses fougueux trépieds n'en trouva les accents.

LE POËTE.

Maître dans ce grand art, de ses lois interprète,
(Car mieux que toi qui le pourrait savoir?)
Apprends-moi donc ce que c'est qu'un poëte,
Quel est son caractère, et quel est mon devoir.

HORACE.

Si ton esprit sait concevoir
Une grande et forte pensée;
Si ton cœur prompt à s'émouvoir

A la peine, au plaisir ouvre une route aisée,
Assure l'immortalité
Aux bienfaiteurs de la Patrie;
Au vice triomphant, à la vertu flétrie,
Montre un consolateur, un vengeur irrité.
As-tu d'un vieil ami, d'une épouse chérie
La perte à reprocher au Destin envieux?
Époux, ami fidèle et tendre,
Lève-toi ; que l'Aurore en colorant les cieux
Colore aussi les pleurs qui coulent de tes yeux
Sur l'urne où repose leur cendre.
Couronne ton front de laurier;
Romps les fers de Bellone, et devant la Furie,
Sa torche à la main, marche et crie :
Aux armes ! avec le Guerrier.
Ou si tu te plais mieux à l'ombre de la treille,
Au milieu des buveurs, couché nonchalamment,
Chante Bacchus, mais chante doucement,
De peur que l'amour ne s'éveille.
La guerre de Bacchus et de l'Amour est vieille,
Et l'Amour au buveur n'a jamais pardonné.

Tourmenté de ce beau délire
A-t-on vu de ta lampe, en dépit du sommeil,
La lueur prolongée attendre le soleil ?
Pose sans hésiter tes doigts sur notre lyre;
Parle aux temps et confonds l'avenir étonné,
Car la nature t'a donné
Le vrai démon qui nous inspire.
Chante et bois, bois et chante. Une bouteille expire?
Qu'une autre promptement succède entre tes mains.
Cette sublime Poésie
Dont le ciel a doué quelques esprits divins,
N'est que la langue du génie,
Mais du génie entre deux vins.
On buvait, on chantait en Grèce, en Ausonie;
Et tu sais tout notre secret.

LE POËTE.

Mânes sacrés...

HORACE.

Adieu, l'astre du jour paraît,
Et Proserpine me rappelle.
L'habitant échappé de la nuit du tombeau,
N'a pu du jour encor soutenir le flambeau.
Adieu; je redescends dans la nuit éternelle.

LE POËTE.

Arrête...

HORACE.

J'ai laissé ton Docteur[1] et le mien
Dictant à quelques gens de bien
Contre le vieux rêveur et sa secte insensée
Comment l'atome produisait
Les animaux, les dieux, l'instinct et la pensée.
Malgré les battements dont on l'applaudissait,
Anacréon s'assoupissait
Entre Bathylle et sa cruche épuisée.
C'est alors que dans l'Élysée
Nous avons entendu tes singuliers accords.
D'un doux frémissement mon oreille est saisie
Et de quitter la demeure des morts
J'ai la première fantaisie.
Puissé-je quelquefois céder au même attrait.

LE POËTE.

Il dit, il boit, et plus prompt que le trait,
Le Fantôme badin vacillant d'ambroisie
Me tend sa coupe et disparaît.

1. Épicure.

TRADUCTION LIBRE

DU

COMMENCEMENT DE LA PREMIÈRE SATIRE D'HORACE

Qui fit, Mæcenas, etc.

Dites-moi donc pourquoi ce bizarre animal,
L'homme, dans son état, se trouve toujours mal?
Qu'il tienne cet état ou de la circonstance,
Ou de son propre choix, c'est la même inconstance.
Quel est de son éloge un éternel sujet?
Quel est de son envie un éternel objet?
Le sort de son voisin. Des travaux de la guerre
Le soldat accablé, jetant son casque à terre,
S'écrie avec douleur : Heureux le commerçant!
Tandis que celui-ci, consterné, gémissant,
Dit en voyant ses jours, ses jours et sa fortune
Livrés à la merci d'Éole et de Neptune :
Trop heureux le soldat! on se bat bravement,
On triomphe ou l'on meurt, c'est le mal d'un moment.
Si le bruit d'un client tiré de sa chaumière,
En ébranlant sa porte, entr'ouvre sa paupière,
De l'avocat alors écoutez le propos :
Ah! ce n'est plus qu'aux champs qu'habite le repos.
Et le laboureur? Lui, dédaignant ses charrues,
Pense que le bonheur n'est qu'au coin de nos rues.
Le récit de ces traits pourrait, par sa longueur,
Des poumons de Raynal épuiser la vigueur.

1. Publié pour la première fois par Auguis (*Révélations indiscrètes du xviiie siècle*).

Mais pour en épargner à votre impatience
La liste, écoutez-moi! voici ce que je pense.
Supposons qu'assourdi de ces vœux insensés,
Jupiter, un beau jour, les a tous exaucés.
Il dit au *commerçant :* « Empoigne cette épée,
Qu'elle soit dans le sang incessamment trempée;
Marche sous le drapeau, car te voilà guerrier. »
Au *soldat :* « De ton front arrache ce laurier.
Tu pars pour Ceylan, le pilote t'appelle;
Vas, et rapporte-nous le poivre et la cannelle;
Te voilà commerçant. » Il dit au *laboureur :*
« Les champs ne seront plus trempés de ta sueur;
Tu ne mendieras plus dans ces villes cruelles
Un peu de ce froment que tu semas pour elles.
Endosse cette robe; au voleur opulent,
Au puissant malfaiteur vends ton petit talent;
Je te fais avocat... » « Et toi, prends cette bêche,
Défriche, sarcle, émonde; allons, vite, dépêche,
En parcourant des cieux les ardentes maisons
Le soleil t'avertit des prochaines moissons.
Va nettoyer ton aire, aiguiser ta faucille;
Rassemble sur ton champ, tes valets, ta famille;
Attelle, et que tes bœufs à tirer essoufllés,
Fléchissent les genoux sous le poids de tes blés.
Tu n'es plus avocat. Jupiter te condamne
A quitter pour jamais l'antre de la chicane.
Te voilà gros fermier... Allez donc... Allez tous...
N'êtes-vous pas enfin servis selon vos goûts?
Partez... Je parle en vain... Ils font la sourde oreille...
Et qui pouvait s'attendre à sottise pareille?...
A quoi tient-il?... Mais non, calmons notre courroux;
Je les fis tels qu'ils sont, et je les fis bien fous. »
Le dieu sourit, s'éloigne, et dans moins d'un quart d'heure
Revoit des Immortels la paisible demeure,
Jurant qu'à l'avenir ils auront beau prier,
Et jurant, par le Styx, de les laisser crier...

Je voulais jusqu'au bout suivre les pas d'Horace:
Mais le dirai-je! ici mon guide s'embarrasse.

Son écrit décousu n'offre à mon jugement
Que deux lambeaux exquis[1] rapprochés sottement.
Qu'on doute de la chose, ou que l'on en accuse
De quelque vieux rhéteur la pédantesque muse,
J'abandonne la forme au premier disputant,
Pourvu que sur le fond on m'entende un instant.
La tonne des plaisirs et la tonne des peines,
Vastes également, sont également pleines.
Mais tandis qu'à grands flots l'une verse le fiel,
L'autre, avare, ne rend qu'une goutte de miel.
Savourons cette goutte, et que la triste envie
Cesse par ses poisons d'infecter notre vie.
Soyons heureux chez nous. Ne vîtes-vous jamais
La gaîté sous le chaume et l'ennui sous un dais?
Souvent. Abjurez donc la sotte conséquence
Qui fixe le bonheur aux pieds de l'opulence;
Et dites, en dépit du vulgaire falot,
Que les biens et les maux sont notre commun lot.
De son propre fardeau mon épaule pressée,
Ignore le fardeau dont la vôtre est blessée.
Suis-je d'un peu de bien devenu possesseur,
L'habitude perfide en détruit la douceur.
D'une peine légère éprouvé-je l'atteinte,
La durée au contraire en aiguise la pointe[2].
Mais chacun peut se dire, en causant avec soi :
Cet ordre du destin n'est-il fait que pour moi?
Je ne sais ce qui bout dans l'âtre de cet autre;
Laissons-lui sa gamelle, et vivons à la nôtre.

1. Les précédentes éditions mettent *exprès;* nous rétablissons *exquis,* d'après notre copie et le texte d'Auguis.

2. Variante : D'une peine, au contraire, ai-je l'âme effleurée,
Je sens que ma douleur s'accroît par sa durée.

IMITATION

DE

L'ODE D'HORACE[1]

Audivere, Lyce.
Liv. IV, ode XIII.

Pourquoi troubler encor le calme de la nuit
Par des gémissements, et d'une voix tremblante
Rappeler l'Amour qui s'enfuit
Dans les bras de la jeune Acanthe?
Lycé, tes myrtes sont flétris;
L'âge a sillonné ton visage;
Ton front pâle et tes cheveux gris
Ont effrayé le dieu volage.

Laisse, laisse, crois-moi, tous ces vains ornements:
Quitte cet amas de parure :
Les perles et les diamants
Ne peuvent réparer l'injure
Que la beauté reçoit des ans.

A présent mon cœur est son maître,
Et je ris des soins superflus
Que tu prends à faire renaître
Des agréments qui ne sont plus.

Voici le jour de ma vengeance;
Les dieux comblent mes vœux enfin.

1. Publié pour la première fois dans l'édition Belin des *OEuvres* de Diderot. *Supplément,* 1819.

Ces dieux contre ton existence
Tant de fois invoqués en vain.

Tu vieillis, et des pleurs que tu leur fis répandre,
Tes adorateurs consolés
Viennent insulter à la cendre
Du flambeau qui les a brûlés.

IMITATION

DE LA

SATIRE D'HORACE

Olim truncus eram, etc.
Lib. I, sat. VIII.

(INÉDIT [1])

Je n'étais qu'un peu de farine,
Quand le pâtissier, incertain
S'il me figurerait hostie ou petit pain,
M'imprima la forme divine
Qu'avec quatre mots de latin,
Qu'il entend moins qu'il ne devine,
Anima le prêtre Martin.
J'aurais pu, changeant de destin,
Cacheter un poulet, habiller des pilules.
Mais ces usages ridicules
N'auront désormais aucun lieu.
Le « *Hoc* » est dit; me voilà dieu.

1. D'après une copie en notre possession.

STANCES IRRÉGULIÈRES[1]

POUR UN PREMIER JOUR DE L'AN

Tel qu'un ruisseau silencieux,
Par son cristal uni, par son cours insensible,
Image du repos, en impose à nos yeux ;
Tel et plus fugitif, et plus imperceptible,
Dans son rapide et secret mouvement,
Le moment nous échappe, et non moins sourdement
S'écoulera le moment qui va suivre.
Mais du temps qui s'enfuit à quoi bon s'alarmer?
Si ce n'était, Philis, qu'un jour de moins à vivre
Est un jour de moins à s'aimer.

Les Dieux ont dit au Temps : Tu marcheras sans cesse :
Mais l'éternel décret ne lui permettant pas
D'accélérer ou d'étendre son pas,
Apprends comment on peut le gagner de vitesse.
Le bonheur! pour un seul instant,
Compte plus d'une jouissance :
Hâtons-nous donc, Philis, aimons-nous tant et tant,
Que d'un même plaisir maint autre résultant,
Nous dérobions au temps quelques lustres d'avance.

Tandis qu'un sable mobile,
La mesure de nos jours,

1. Publié pour la première fois par Auguis, dans les *Révélations indiscrètes du* XVIII[e] *siècle*.

Hors de sa prison fragile
Va précipitant son cours,
Tu parles, je t'entends, je te vois, je t'admire;
Dans ma raison, dans mon délire,
Ou je baise tes yeux, ou je presse tes mains;
Et quel autre que moi peut savoir et peut dire
Ce que je dois encore à chacun de ses grains?
Oublié de tous deux, puisse le dieu bizarre
Tous les deux nous oublier;
Ou, touché d'une vie aussi douce, aussi rare,
Retourner son sablier.

CHARADE

A MADAME DE PRUNEVAUX[1]

1770

Ma première enivre le monde :
Pour la traiter avec mépris,
Il faudrait être la seconde,
Et mon ensemble a quelque prix.

De ma première on fait un cas extrême,
Vous l'avez souvent à la main.
Ma seconde est en vous, ma seconde est vous-même,
Et mon tout partagé formerait votre sein.

Si l'on s'en tient au lot de ma dernière,
Il faut s'attendre à des jaloux ;
Mais au défaut de la première
L'esprit languit dans la poussière,
Et la beauté se fane sans époux.

Utile en paix, utile en guerre,
Désir et poison des humains,
Un insensé me tira de la terre ;
Je corrompis son cœur et je souillai ses mains ;
Voilà ma syllabe première :

1. Fille de Mme de Meaux. — Grimm (15 mai 1770) donne ce morceau sous c titre : *Le chef-d'œuvre des Charades,* — à Mme de Prunevaux, — par Diderot. I est vrai qu'il en appelle une autre, de lui, *la Charade immortelle.*

Ma seconde habite les cieux,
Voltige autour de vous, se montre dans vos yeux ;
C'est un pur esprit de lumière.

Lorsque le Tout-Puissant, bien ou mal à propos,
Sortant un jour de son repos,
Visita la nuit éternelle,
Il était porté sur mon aile ;
Et tandis que sa main posait les fondements
De la machine immense,
Mes chants unis à dix mille instruments
De la nuit incréée écartaient le silence.

Vous ne me nommez pas, et l'énigme vous fuit?
Eh bien, lisez donc ce qui suit.

Jeune homme, arrête, et souffre qu'un moment
Je demeure où j'ai pris naissance...
Mais il ne m'entend pas : l'homme est capricieux ;
Tous les jours son impatience
Pour une courte jouissance
Détruit de l'avenir l'espoir délicieux.
Bientôt, hélas ! sa main légère
M'a séparé d'avec mon père,
Et va m'attacher au lacet
Qui serre le joli corset
De sa jeune et tendre bergère.

Las! si mon règne fut charmant,
Il fut bien court : presque avant que de naître,
Je mourus où le jeune amant
Se mourait, lui, de ne pas être.

Ainsi l'homme, jouet de sa folle pensée,
Court après le plaisir, n'atteint que la douleur
Sous son vêtement déguisée,
Et dans son ardeur insensée
Perd le fruit pour cueillir la fleur.

Y êtes-vous enfin? — Non. — La chose est étrange!
Et vous avez de l'esprit comme un ange!
Et votre bourse est pleine d'or!
M'entendez-vous? — Non, pas encor. —
Mais j'ai tout dit. — Il est vrai, c'est... [1].

1. Orange.

VERS

ENVOYÉS AU NOM D'UNE FEMME, A UN FRANÇOIS LE JOUR DE SA FÊTE

Votre patron, si fêté, si connu
Dans les annales de l'Église.
Se macérait, allait pied nu;
S'imaginant par dévote bêtise,
Qu'il n'en serait là-haut que mieux venu
En partant d'ici-bas sans chausson ni chemise.
Si l'on en croit le pieux forcené,
C'est en vain qu'il fut ordonné.
Par un décret de nature indulgente,
Que le lot ambigu qui nous est destiné,
Toujours de quelque bien serait assaisonné;
Il faut des doux plaisirs que le sort nous présente
Repousser loin de soi le vase empoisonné:
Se bien haïr, vivre bien misérable,
Et se donner cent fois au diable.
De peur d'être une fois damné.
Fouler la rose aux pieds, se rouler sur l'épine
Qui dans nos tristes champs n'a que trop foisonné.
Est le moyen prescrit en sa belle doctrine
Pour obtenir des cieux l'asile fortuné.
Au jugement de l'encapuchonné,
Creuser ses yeux, se rendre étique,
Se fesser comme une bourrique,

1. Publié pour la première fois dans l'édition Belin de *OEuvres* de Diderot, *Supplément*, 1819.

Traîner de meurtrissure un cadavre tanné,
Est des élus la caractéristique
Et le sceau d'un prédestiné.
O le rare secret! O la sublime étude
D'un âne sanglé d'un cordon,
Qui, pour aller plus vite à la béatitude,
S'ajuste au derrière un chardon!
Cependant, galant à sa mode,
J'ai lu qu'un peu moins discourtois
Sur le châlit d'un fille commode
Le Saint allait s'égayer quelquefois :
Même une plaisante chronique
Dit que le pauvre séraphique,
Dans le réduit d'une Phryné,
Par son concurrent Dominique,
Fut un jour assez mal mené.
De raconter si j'avais la manie,
J'allongerais la litanie
De ses hauts faits. On vous dirait comment
D'être mangé de poux François fit le serment :
Serment auguste où du saint personnage
On vit éclater le courage
Et le grand sens. On vous détaillerait
L'aventure de la stigmate
Qu'on lui remarque à chaque patte;
De son côté fendu; puis l'on vous parlerait
De ses ardeurs, du rare privilége
De brûler sur le sein d'une femme de neige,
Privilége qu'il eut : mais l'on vous ennuierait.
Arrêtons-nous ici. Mon abrégé fidèle
Suffit pour enseigner à tous
Que votre patron, le modèle
D'un bon nombre de sots, n'en fut pas un pour vous.
Vous avez fait, en homme sage,
De votre temps un autre usage.
Vous êtes gai, vous aimez le bon vin.
Lorsqu'un tendron à l'œil malin,
Aux blonds cheveux, à la taille légère,
Se trouvait sur vos pas, vous saviez bien qu'en faire

Sans consulter votre voisin.
Dans les bras de l'Amour, au sein de la Folie,
Vous avez assez prudemment
Pris, en avancement d'hoirie,
Sur les biens à venir les plaisirs du moment :
Je vous en fais mon compliment;
Et ma raison, c'est que dans certaine écriture,
Où, comme vous savez, celui qui la dicta
N'inséra pas un *iota*
Qui ne fût la vérité pure,
L'élite des bons cœurs et des esprits bien faits
Voit, en dépit de la cagoterie,
Le ciel promis en cent versets
A qui mène une bonne vie.
Or je veux mourir si j'en sais
Une meilleure que la vôtre.
Vous vous êtes donc assuré,
N'en déplaise à votre curé,
Le paradis en ce monde et dans l'autre.
Je fais grand cas de ce dernier.
Au firmament, en l'air, occuper une place,
S'extasier, chanter *hosanna*, face à face
Contempler le bon Dieu, n'est pas à dédaigner.
Toutefois, sans impatience,
Vous attendez la jouissance
De ce bonheur, et vous ferez
Visite à l'Éternel si tard que vous pourrez.

MON PORTRAIT

ET

MON HOROSCOPE[1]

ENVOYÉ A MADAME DE M***

LE PREMIER JOUR DE L'AN 1778

De la nature enfant gâté,
Tel on m'a fait, je crois, dans un moment d'ivresse,
Tel, sans remords, je suis resté.
De la triste raison, de l'austère sagesse,
Remettant les conseils du jour au lendemain,
A soixante ans passés, la marotte à la main,
De sa rivale turbulente
Je suis, le dos courbé, les bataillons falots,
Et quelquefois, autour de ma tête tremblante,
De Momus on entend résonner les grelots.
Près de vous j'aurais pu connaître
Un rôle plus décent, s'il n'est pas aussi doux ;
C'est celui de rire des fous
Quand il n'est plus saison de l'être.
Mais pour ce rôle il faut peut-être
Avoir un grand sens, être vous.
A mon âge, il est difficile
De passer sous une autre loi,
Et vous avez, sage Lucile,
Du moins quinze ans encore à vous moquer de moi.
Oui, quinze ans, soyez-en certaine.
De vieux soupirs gonflé, brûlé de vieux désirs,
Je sentirai ce cœur, à la quatre-vingtaine,

1. Publié pour la première fois par Auguis (*Révélations, etc.*). Le titre est complété d'après une copie qui est en notre possession.

Battre pour vos menus plaisirs.
Mais lorsque sur mon sarcophage,
Une grande Pallas, qui se désolera,
Du doigt aux passants montrera
Ces mots gravés : *Ci-gît un sage ;*
N'allez pas, d'un ris indiscret,
Démentir Minerve éplorée,
Flétrir ma mémoire honorée,
Dire : *Ci-gît un fou...* Gardez-moi le secret.

VERS AUX FEMMES[1]

Il n'est sottise, pour vous plaire,
Qu'on ne fît chez nos bons aïeux,
Et qu'aujourd'hui pour vos beaux yeux
On ne soit tout prêt à refaire.

Par vos rigueurs ou par vos trahisons,
J'ai vu l'un s'en aller, la tête la première,
Finir sa peine au fond de la rivière;
Un autre la traîner aux Petites-Maisons.

Vous disposez de la balance
Entre les mains du magistrat;
Pour vous le héros de la France[2]
Trahit un jour le secret de l'État.

Crésus regorgeait de richesse :
Il rencontre Thémire au bal ;
Crésus, pressé par la détresse,
Va du boudoir à l'hôpital.

Oubliant le peu de génie
Que Nature m'avait donné,
Moi, j'ai perdu les trois quarts de ma vie
A soupirer aux genoux de Phryné.

1. *Correspondance* de Grimm, juillet 1771.
2. Turenne.

De vos talents, de votre sortilége,
Mesdames, félicitez-vous.
O l'admirable privilége
Que celui de nous rendre fous !

CHANSON

DANS LE GOUT DE LA ROMANCE[1]

Je veux en prenant ta chaîne
La porter jusqu'au trépas;
Et tu serais inhumaine
Que je ne changerais pas.
Je veux en prenant ta chaîne
La porter jusqu'au trépas.

D'une voix faible et mourante,
C'est toi que j'appellerai;
Et, d'une main défaillante,
C'est toi que je chercherai.
D'une voix faible et mourante
C'est toi que j'appellerai,

S'il arrive que je tienne
Ta main au dernier instant,
Et que tu serres la mienne,
Je puis expirer content.
S'il arrive que je tienne
Ta main au dernier instant.

Quand, à la parque inflexible,
Un jour tu me céderas,
Ton cœur n'est pas insensible,

1. Publié pour la première fois dans le *Supplément* aux *Œuvres* de Did[...]
Belin, 1819.

Je crois que tu pleureras.
Quand, à la parque inflexible,
Un jour tu me céderas.

Ne pleure pas, ma Sophie,
Voilà ce que tu ressens.
Puis-je payer de ma vie
La larme que tu répands?
Ne pleure pas, ma Sophie,
Voilà ce que tu ressens.

Ou, si ma plainte te touche,
Penche tes lèvres sur moi;
Et qu'au sortir de ma bouche
Mon âme repasse en toi.
Ou, si ma plainte te touche,
Penche tes lèvres sur moi.

Je meurs du trait qui me blesse;
O regrets trop superflus!
Quand tu sauras ma tendresse,
Hélas! je ne serai plus.
Je meurs du trait qui me blesse;
O regrets trop superflus!

De pleurs arrosant ma cendre,
Et d'un accent douloureux,
Tu diras : Il fut si tendre!
Pourquoi fut-il malheureux?
De pleurs arrosant ma cendre,
Et d'un accent douloureux.

Plus je lui fus inhumaine,
Plus il chérit son tourment,
Et voulut, malgré sa peine,
Vivre et mourir mon amant.
Plus je lui fus inhumaine,
Plus il chérit son tourment.

Celui dont j'ai dit la peine.
Aima jusques au trépas.
Aima-t-il une inhumaine
Ma chanson ne le dit pas.
Celui dont j'ai dit la peine.
Aima jusques au trépas.

Et pour prix d'une constance
Qu'aucun ne garda si bien,
N'eut-il que de la souffrance?
Je n'en assurerai rien.
Et pour prix d'une constance
Qu'aucun ne garda si bien.

Je sais que pour sa Sophie
Souvent ses larmes coulaient;
Mais quelquefois attendrie
Ses lèvres les recueillaient.
Je sais que pour sa Sophie
Souvent ses larmes coulaient.

ÉPITRE A BOISARD[1]

Vous savez, d'une verve aisée,
Joindre au charme du sentiment
L'éclat piquant de la pensée;
Oncques ne fut un rimeur si charmant.
Vous avez la vigueur d'Hercule,
Et soupirez plus tendrement
Que ne fit autrefois Tibulle;
Oncques ne fut un si parfait amant.
Obligeant, sans autre espérance
Que le plaisir d'avoir bien fait,
Qui vous tient lieu de récompense;
Oncques ne fut un rimeur si parfait.
Puisse la déesse volage,
Qui sourit sans discernement
Souvent au fol et rarement au sage,
Se corriger ce nouvel an,

1. Il est probable que ces vers, qui se trouvent dans la *Correspondance* de [G]rimm de décembre 1787, et qui ont été publiés par Auguis, sans nom de destina[t]aire, ne sont pas adressés à Boisard, l'auteur des *Fables* publiées en 1773. Celui-ci [n]'avait point à se plaindre de la fortune, puisqu'il fut successivement secrétaire de [l']intendance de Normandie, secrétaire du conseil des finances de Monsieur, comte [d]e Provence, et secrétaire du sceau et de la chancellerie de ce prince. Cette pièce [e]st assurément adressée à un jeune homme. Nous pensons donc qu'il s'agit plutôt [d]e Boisard, neveu du précédent, né en 1762, d'abord peintre, puis poëte. Il a pu [c]onnaître Diderot de 1782 à 1784; mais les souhaits du philosophe n'ont pas forcé [l]a main à la Fortune. Émigré, puis rentré en France et condamné à mort en 1793, [B]oisard n'échappa à l'exécution de cette sentence que pour mener une existence [m]alheureuse jusqu'à la rentrée des Bourbons, époque à laquelle il écrivit aussi [d]es *Fables* qu'il dédia au roi.

Et tourner à votre avantage
Le temps de son aveuglement
Dont je dis cent fois peste et rage,
Quand je vois au dernier étage
Apollon logé tristement ;
Apollon, dieu de l'enjouement,
Chantre ennemi de l'indigence,
Et qui, dans un peu plus d'aisance,
Fredonnerait bien autrement ;
Mais sur les souhaits d'un poëte,
Qui, gai du Nuits qu'il a flûté,
Voit doublement la vérité,
Et perce mieux qu'aucun prophète
De l'avenir l'obscurité,
Prenez, ami, l'heureux présage
Que, par un équitable usage
Du pouvoir dont il fit abus,
Le destin réglant la mesure
De ses présents sur vos vertus
(Jà de Vénus vous avez la ceinture)
Aurez un jour la bourse de Plutus.
C'est lors, que, défiant l'envie
D'aigrir la douceur de vos jours,
Vous mènerez joyeuse vie
Entre les ris et les amours.

LE

PÉRIL DU MOMENT[1]

1764

Mon âme s'élançait vers sa bouche ingénue;
Je sentais ses beaux bras doucement me presser;
Moment terrible et doux! je tremble d'y penser.
Ses yeux cherchaient mes yeux; sa gorge toute nue
Tressaillit sous ma main; que j'y trouvais d'appas!
Quel trouble j'éprouvai! Que ne devins-je pas!
Je t'en atteste, Amour. Telle fut mon ivresse,
Qu'un seul instant de plus... Ah! j'irai chez les morts
Sans connaître le crime et sentir le remords;
Car j'ai pu demeurer fidèle à ma maîtresse.

1. *Correspondance* de Grimm (1er septembre 1764).

LE

MARCHAND DE LOTO[1]

ÉTRENNES AUX DAMES

A mon loto, soir et matin,
Sous vos doigts un brillant destin
Portera des boules heureuses.
Ce que j'assure, je le sai ;
Si vous en êtes curieuses
Mesdames, faites-en l'essai
A mon loto.

Un peu de secours fait grand bien ;
Tant soit peu d'art ne nuit à rien ;
Il faut quelquefois s'en permettre ;
C'est mon avis. On ne saurait
Le dédaigner et se promettre
Tout l'avantage qu'on aurait
A mon loto.

Jamais une joueuse habile
Ne tint son sachet immobile ;
Il faut l'agiter prestement.
Il faut que mollement pressée
Entre les doigts, légèrement
La boule ait été caressée
A mon loto.

1. Publié pour la première fois dans les *Bijoux des neuf sœurs,* ou *Mélanges d*
pièces fugitives, Paris, Didot jeune, an V (1796).

Selon son goût ou son talent,
On a le tirer prompt ou lent :
Il n'y faut aucune science,
Ou s'il en faut, il en faut peu.
Un quart d'heure d'expérience
Suffit pour bien jouer le jeu
A mon loto.

De celle qu'un ambe contente,
Il se plaît à tromper l'attente.
Fi de l'ambe, il est trop commun.
D'un terne la chance est mesquine ;
D'un terne? Oui, de deux jours l'un,
Je puis vous répondre d'un quine
A mon loto.

Au quaterne, par accident,
S'il se réduit en attendant,
La perte est bientôt réparée.
Le jour qui suit ce jour fatal,
On peut compter sur la rentrée
De l'intérêt du capital
A mon loto.

Mais de la superbe machine
Le pouvoir merveilleux décline
De jour en jour ; c'est son défaut.
Je vous en préviens, blonde ou brune,
Vous n'avez que le temps qu'il faut,
Si vous voulez faire fortune
A mon loto.

Ma demeure est à Vaugirard,
Tout vis-à-vis maître Abélard,
Qui montre aux enfants la musique.
L'on se pourvoit où l'on souscrit.
Sous mon enseigne magnifique
En lettres d'or il est écrit :
Au grand loto.

IMPROMPTU FAIT AU JEU[1]

Avec ces six sous-là, produisant maint écu,
Nous prendrons une femme et nous serons cocu ;
Car, quand on est cocu, c'est une bonne affaire ;
Aucun talent ne rend de plus sûr honoraire.
Un peu de mouvement de la douce moitié
Vous dispense bientôt de vous traîner à pié.
Nous aurons des valets, nous aurons la voiture,
Nous aurons de bons vins, grande chère qui dure.
Nous ferons accourir les enfants d'Apollon,
Nous ferons résonner tout le sacré vallon ;
Nous leur ordonnerons du doux, du pathétique ;
Nous ferons aux festins succéder la musique.
Nous aurons des savants, des ignorants, des fous,
Même des gens de bien ; et le tout pour six sous.

1. « Diderot jouait, à la campagne, une partie de piquet, et ne jouait pas g jeu, puisqu'il ne gagnait au premier tour que *six sous*. Une femme qui s'inté sait à la partie lui dit : « *Avec ces six sous-là nous en aurons six autres*. —] « voilà un vers auquel il ne manque rien, il faut continuer. » Et sans cesse jouer, il fit l'impromptu que voici. »— *Correspondance* de Grimm (novembre 17

LE BORGNE[1]

ÉPIGRAMME

Assez voisin de son cercueil,
Un jour certain octogénaire
Se trouva déferré d'un œil ;
L'accident était ordinaire :
Aussi, sans en être alarmé,
Il dit : « Autant de moins à faire ;
C'en est toujours un de fermé. »

1. Publié pour la première fois par Auguis, *Révélations indiscrètes, etc.*

TRADUCTION

D'UN

SONNET DE TH. CRUDELI[1]

POUR LES NOCES D'UNE DAME MILANAISE

[C'EST LA VIRGINITÉ QUI PARLE :]

« Voilà les bords de la couche nuptiale. C'est là qu'un épou t'attend. Adieu. Je m'en vais. Il ne m'est pas permis de te suivr plus loin. Je t'ai gardée tous les instants de ta jeunesse la plu tendre, et[2] certes tu n'as pas peu servi à accroître la gloire d mon règne. Mais tu vas être épouse ; et tu seras mère, si le cie seconde l'espoir de la province et le désir commun de no peuples. Déjà le folâtre Amour ravage[3] les lis et éparpille le feuilles délicates de la rose qu'il a fait éclore. Adieu. » Ainsi l déesse parla et disparut comme l'éclair. La jeune innocente qui la voyait s'en aller et qui la regrettait encore, la rappel trois fois en vain. Mais la Fécondité descendit du ciel et se présenta devant elle dans tout son éclat. Elle saisit une de se mains, qu'elle mit dans celles de son époux, et le Plaisir pri la place de la Douleur.

1. Quoique cette traduction soit en prose, nous croyons pouvoir la placer ici Grimm, qui a donné le texte italien et la traduction de Diderot (1er août 1764), dit « Je ne sais pourquoi on a oublié ce sonnet dans le recueil des poésies de Crudeli on ne peut rien lire de plus beau, de plus noble et de plus poétique. » On se rappelle que Diderot s'est servi du nom de Crudeli pour le *Dialogue avec la Maréchale* t. II. Le manuscrit autographe de ce petit morceau appartient à M. Dubrunfaut.

2. Ajouté.

3. Remplaçant : *pille.*

SCIENCES

(MATHÉMATIQUES, PHYSIOLOGIE, ETC.)

MÉMOIRES

SUR DIFFÉRENTS

SUJETS DE MATHÉMATIQUES

Amoto quæramus seria ludo.
HORAT.

1748

NOTICE PRÉLIMINAIRE

Les mathématiques ont été l'une des études favorites de Diderot. Elles avaient d'abord été son gagne-pain. Il se montre à nous, dans *le Neveu de Rameau,* trottant sur le pavé, en redingote de peluche éreintée, la manchette déchirée, les bas de laine noire recousus de fil blanc, courant le cachet, apprenant en montrant aux autres et faisant quelques bons écoliers. En même temps, il travaillait pour les maîtres de la science. On n'a peut-être pas assez remarqué que, dans le *Plan d'une Université pour la Russie* (t. III, p. 460), il rappelle incidemment qu'il avait été le collaborateur de Deparcieux. C'est un honneur. Mais, quelques années plus tard, il voulut voler de ses propres ailes, et, pour faire une sorte d'amende honorable des *Bijoux indiscrets,* il publia les cinq *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* qui vont suivre.

Le volume qui contient ces *Mémoires* est un des plus coquets qu'on ait publiés sur des sujets aussi arides. Il parut, in-8°, en 1748, chez Durand et Pissot, et s'il se fait une nouvelle édition du *Guide de l'Amateur de livres à vignettes* de M. Cohen, il ne devra pas y être oublié.

Il contient en effet : sur le titre même, une première vignette signée N. Blakey, Londineus, et gravée par E. Fessard, représentant un génie ailé, flamme au front, la tête appuyée sur la main gauche, et couvrant d'x, de la droite, une grande feuille de papier étendue sur ses genoux. Il foule aux pieds un masque et une marotte, ce qui répond au contenu de la Dédicace à Mme de P***.

En tête de cette Dédicace, une autre vignette, du même dessinateur et gravée par Ingram, nous montre une magicienne changeant un arbre en oiseau, avec cette légende dans une banderole qui limite la figure par en bas : *Fiet avis et cum volet arbor.*

Chacun des quatre premiers *Mémoires* est accompagné d'une vignette à mi-page, dessinée par le même artiste londonien, N. Blakey, et gravée soit par Sornique, soit par Fessard. Elles représentent :

La première, un personnage soufflant dans une sorte de flûte et entouré d'instruments de musique et de physique ;

La seconde, deux hommes dont l'un regarde l'autre tracer sur un mur la figure de la développante du cercle ;

La troisième, deux hommes accordant un clavecin ;

La quatrième, deux charmants génies piquant sur un cylindre les pointes qui doivent faire produire mécaniquement au nouvel orgue les airs qu'on lui demande ;

Le cinquième *Mémoire* reproduit la vignette de la Dédicace[1].

Ces cinq *Mémoires* ne représentent pas tout ce que Diderot a écrit sur les sciences mathématiques. Il faut y ajouter un *Mémoire sur la Cohésion*, qui parut en 1761 dans les *Mémoires de Trévoux*, et deux autres sur le *Calcul des probabilités* et sur l'emploi de ces calculs dans la question de l'*inoculation*. Diderot parle de ces deux derniers dans ses lettres à Mlle Voland, mais ils n'ont jamais été publiés. Nous les donnons plus loin, d'après un manuscrit autographe qui appartient à M. Brière.

Diderot a laissé de plus un manuscrit in-4°, conservé en Russie, intitulé : *Premiers principes sur les Mathématiques*. Ce volume dont l'existence nous a été révélée tout récemment par le bibliothécaire de la Bibliothèque impériale publique de Saint-Pétersbourg a échappé aux consciencieuses recherches de M. Godard. Nous ne pouvons donc le publier, au moins quant à présent[2].

On s'occupa des *Mémoires* quand ils parurent, mais avec plus d'intérêt pour l'auteur, qui venait de faire beaucoup, même trop, parler de lui, — et pour qui ce nouveau volume était peut-être moins une amende honorable, comme nous l'avons dit, que la queue du chien d'Alcibiade, — que pour une science qui n'a jamais eu chez nous, dans la masse du public même lettré, une grande quantité de curieux. Nous aimons l'éloquence, nous aimons la poésie, nous aimons tout ce qui est aimable, or ce qui est aimable se dit dans la langue de tout le monde ; tandis que les mathématiques se servent d'une langue plus précise, il est vrai, l'algèbre, mais qui manque un peu d'attrait pour ceux qui n'en ont point fait une étude spéciale.

1. Nous aurions été heureux de pouvoir donner quelques renseignements sur l'artiste auquel on doit ces élégantes compositions qui le placent parmi les meilleurs faiseurs de son temps qui, certes, n'en manquait pas d'excellents. Il paraît n'avoir laissé que bien peu de traces de son passage. Le *Dictionary of Painters* de Pilkington dit seulement qu'il a fait beaucoup de dessins pour les libraires, et que la plus grande partie de sa vie s'est écoulée en France. Quant au *Dictionnaire des Peintres* de Siret, il se borne à cette mention : Détails inconnus.

2. Nous supposons que c'est le travail dont il est question page suivante.

Nous nous bornerons à rapporter l'extrait suivant des *Cinq années littéraires* de Clément (20 avril 1749, lettre XXIX) : « Une autre invention nouvelle et non perfectionnée, que je vous annonce, quoiqu'elle ne soit pas de l'Académie, c'est une Orgue construite sur le principe de celle d'Allemagne, d'après laquelle on pourrait exécuter toutes sortes de pièces à deux, à trois, à quatre parties, et qui serait également à l'usage de ceux qui savent assez de musique pour composer et de ceux qui l'ignorent totalement. L'auteur de ce projet est celui des *Bijoux indiscrets,* M. Diderot, mathématicien bel esprit, bon Français, tour à tour solide et frivole, point musicien, mais aimant la musique, et qui voudrait bien la savoir et ne la point apprendre [1]. »

Naigeon, de son côté, dans ses *Mémoires sur la Vie et les Ouvrages de Diderot,* s'exprime ainsi :

« Ce que je puis dire de ces *Mémoires de mathématiques,* et ce que je tiens de Diderot lui-même, c'est qu'il avait fait pour sa propre instruction un commentaire perpétuel sur les *Principes mathématiques* de Newton, et qu'ayant été prévenu par celui des PP. Jacquier et Le Sueur, qui ôtait au sien tout ce qu'il pouvait avoir d'utile, il le jeta au feu, et n'en conserva que la matière du cinquième *Mémoire* [2]. On trouve dans ce dernier la démonstration que les retardations que la résistance de l'air apporte au mouvement des pendules, sont comme les carrés des arcs parcourus, et non comme les arcs, ainsi que Newton paraît l'avoir supposé; mais, peut-être, comme j'en fis un jour l'objection à Diderot, que les différences sont ici si peu considérables, qu'on peut prendre sans erreur les arcs ou leurs carrés pour l'expression des retardations, ce qui, au reste, n'est pas fort important. »

Quant au censeur chargé d'examiner le livre, Belidor, il ne se borna pas à la formule banale : Je crois qu'on peut permettre l'impression; il dit que ces *Mémoires* lui avaient paru « traités avec beaucoup de sagacité. » Nous avons eu et nous aurons si rarement l'occasion de voir Diderot approuvé par la censure que nous ne pouvions négliger ce *satisfecit* d'un des plus illustres membres de ce corps.

La Dédicace à Mme de P*** n'est point à l'adresse, comme on serait tenté de le croire, de Mme de Puisieux, pour laquelle Diderot avait écrit les *Bijoux.* Mme de Puisieux ne se piquait pas d'être versée dans les mathématiques. Elle se contentait d'écrire des romans et de petits traités de morale qui furent au moins passables, comme dit le marquis

1. Ce sont les propres termes dans lesquels Diderot s'exprime sur lui-même et sur le motif qui l'a poussé à s'occuper du perfectionnement de l'orgue d'Allemagne. Si ce n'est point à son Mémoire qu'est dû ce perfectionnement, c'est certainement aux conseils qu'il donna à M. Richard, le plus habile constructeur qu'il y eût de son temps à Paris.

2. Diderot dit la même chose dans ce cinquième *Mémoire,* sans cependant ajouter qu'il a jeté le reste au feu.

de Paulmy dans le *Catalogue* manuscrit de sa bibliothèque, tant qu'elle resta l'amie de Diderot. C'est à une autre personne qu'il faut penser. Et parmi les femmes que le philosophe connaissait à cette époque, il n'y en a pas d'autres que M[me] de Prémontval, à qui puissent être rapportées les paroles flatteuses dont il accompagne son envoi. Diderot a raconté l'histoire du mariage de cette dame, auteur du *Mécaniste philosophe,* dans *Jacques le Fataliste*. Nous renvoyons à cet ouvrage, t. VI, p. 70.

A MADAME DE P...

MADAME,

Je n'opposerai point à vos reproches l'exemple de Rabelais, de Montaigne, de La Motte-le-Vayer, de Swift, et de quelques autres que je pourrais nommer, qui ont attaqué, de la manière la plus cynique, les ridicules de leur temps, et conservé le titre de sages.

Je veux que le scandale cesse; et, sans perdre le temps en apologie, j'abandonne la marotte et les grelots, pour ne les reprendre jamais; et je reviens à Socrate.

Sachez cependant qu'entre tous les avantages qu'il vous a plu d'attacher à ce retour, celui de vous en consacrer les premiers fruits est le seul qui m'ait flatté. J'ai pensé qu'ils ne seraient pas indignes du public, s'ils étaient dignes de vous.

Puissiez-vous donc les agréer, et voir avec indulgence votre nom à la tête d'un ouvrage, triste à la vérité, mais où l'on traite des sujets qui vous sont familiers, et d'une façon qui ne vous est pas tout à fait étrangère.

Ce n'est, Madame, ni à votre esprit ni à vos charmes, mais c'est seulement à vos talents et à vos connaissances que je me suis proposé de rendre hommage pour cette fois.

J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect,

Madame,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

DIDEROT.

AVERTISSEMENT DE L'AUTEUR

Les *Mémoires* que je présente au public, en très-petit nombre, sont presque tous sur des sujets intéressants. J'ai désiré de les traiter d'une façon qui fût à la portée de la plupart des lecteurs; mais, après quelques efforts inutiles, il en a fallu venir aux calculs; et il ne m'est resté d'autre ressource que de placer mes x et mes y, de manière que ceux qui n'ont aucune connaissance de l'algèbre, pussent les omettre, sans que le fil ni la clarté du discours en souffrissent. C'est ce que j'ai exécuté assez heureusement dans le premier mémoire. La chose était impossible dans le second. On peut lire, sans presque aucune teinture de mathématiques, le troisième et le quatrième. Le cinquième s'est trouvé dans le cas du second. Je n'aurais point eu cet avertissement à faire, si les personnes, entre les mains de qui ce livre pourra tomber, étaient toutes aussi instruites que celle qui m'a permis de le lui dédier : ses ouvrages prouveront incessamment[1] que l'éloge que je fais ici de son esprit et de ses connaissances, est dans l'exacte vérité.

1. Le *Mécaniste-Philosophe* ou *Mémoires sur la vie de Jean Pigeon*, par Mlle Pigeon, femme Le Guay de Prémontval, parut en 1750.

SOMMAIRE DES MÉMOIRES

Premier Mémoire. — Principes généraux de la science du son, avec une méthode singulière de fixer le son, de manière qu'on puisse jouer en quelque temps et en quelque lieu que ce soit, un morceau de musique exactement sur le même ton.

Second Mémoire. — Nouveau compas fait du cercle et de sa développante, avec quelques-uns de ses usages.

Troisième Mémoire. — Examen d'un principe de mécanique sur la tension des cordes, ou manière de déterminer par le son si une corde attachée par une de ses extrémités à un point fixe, et tirée de l'autre par un poids, n'est ni plus ni moins tendue que si l'on substituait au point fixe un poids égal à celui qui la tend déjà.

Quatrième Mémoire. — Projet d'un nouvel orgue, sur lequel on peut jouer toute pièce sans savoir de musique, avec quelques observation sur les chronomètres.

Cinquième Mémoire. — Lettre sur la résistance de l'air au mouvement des pendules, avec l'examen de la théorie de Newton sur ce sujet.

MÉMOIRES

SUR DIFFÉRENTS

SUJETS DE MATHÉMATIQUES

PREMIER MÉMOIRE

PRINCIPES GÉNÉRAUX D'ACOUSTIQUE.

I.

A ne considérer que les sons, leur véhicule et la conformation des organes, on croirait qu'un adagio de Michel, une gigue de Corelli, une ouverture de Rameau, une chacone de Lulli, auraient été, il y a deux mille ans, comme aujourd'hui, et devraient être, au fond de la Tartarie, comme à Paris, des pièces de musique admirables. Cependant, rien de plus contraire à l'expérience. Si nous détestons la musique des Barbares, les Barbares n'ont guère de goût pour la nôtre; et en admettant toutes les merveilles qu'on raconte de la musique des Anciens, il est à présumer que nos plus beaux concerts auraient été fort insipides pour eux. Mais, sans exercer la crédulité du lecteur, en sortant de notre âge et de notre voisinage, les Italiens ne font pas grand cas de la musique française; et il n'y a pas longtemps que les Français avaient un mépris souverain pour la musique italienne. Quoi donc! la musique serait-elle une de ces choses soumises aux caprices des peuples, à la diversité des lieux et à la révolution des temps?

On s'accorde cependant en un point; c'est que, tout étant

égal d'ailleurs, l'octave, la quinte, la quarte, les tierces et les sixtes employées dans l'harmonie, affectent l'oreille plus agréablement que les septièmes, les secondes, le triton et les autres intervalles que nous appelons dissonants. Cela posé, je raisonne ainsi :

Si ce consentement unanime avait un fondement réel dans la nature ; si, en effet, tous les sons n'étaient pas également propres à former des consonnances agréables ; pourrait-on regarder la succession des sons et des consonnances comme arbitraire ? Quoi ! les sons plairaient à l'oreille en se succédant indistinctement, tandis qu'il y aurait un choix délicat à faire pour arriver au même but, en les unissant ? Cela n'est pas vraisemblable.

II.

Dans toutes les conjectures où nos sens sont intéressés, il faut avoir égard à l'objet, à l'état du sens ; à l'image ou à l'impression transmise à l'esprit ; à la condition de l'esprit dans le moment qu'il la reçoit, et au jugement qu'il en porte.

L'état de l'objet est quelquefois indépendant de moi ; mais je connaîtrai toujours si cet état est bon ou mauvais, par l'usage auquel l'objet est destiné. L'organe peut être pur ou vicié. L'image ou l'impression suit la condition de l'organe. L'esprit est sujet à des révolutions ; et de là naît une foule de jugements divers.

Qui prendrai-je pour guide ? A qui m'en rapporterai-je ? Est-ce à vous ? Est-ce à moi ? C'est à celui qui, bien instruit de la destination de l'objet, ne risque pas de se tromper sur sa condition ; qui a l'organe pur ; qui jouit d'un esprit sain, et en qui les images des objets ne sont point défigurées par les sens.

Je ne m'arrêterai point à l'application de ces principes à la science des sons ; elle est trop facile à faire. J'observerai seulement en général qu'un objet est plus ou moins compliqué, selon qu'il offre à l'esprit plus ou moins de rapports à saisir et à combiner en même temps, et selon que ces rapports sont plus ou moins éloignés.

Nous démontrerons, dans la suite, que le plaisir musical consiste dans la perception des rapports des sons. D'où il s'en-

suit évidemment qu'il sera d'autant plus difficile de juger d'une pièce de musique, qu'elle sera plus chargée de ces rapports, et que ces rapports seront plus éloignés.

Quand on saura comment l'oreille estime les intervalles des sons, on ne balancera point à prononcer qu'elle apercevra plus facilement le rapport des deux sons qui sont l'un à l'autre comme 1 à 2, que s'ils étaient entre eux comme 18 à 19. Cela posé, les rapports d'une suite de tons requerraient plus de talent, d'exercice et d'attention pour être aperçus, et conséquemment écoutés avec plaisir, qu'il n'en faudrait pour chacun de ces rapports pris en particulier. Autre chose est, estimer les rapports des sons qui se succèdent dans une pièce; autre chose, combiner ces rapports entre eux, les comparer, les distinguer tous offerts en même temps dans une harmonie; et conférer les parties successives de cette harmonie les unes avec les autres. Tel peut embrasser dans sa tête toutes les parties d'un édifice immense; tel autre saisit à peine le rapport d'une colonne avec son piédestal.

Si donc la mélodie et l'harmonie multiplient, dans un ouvrage, les rapports, de sorte qu'il n'y ait qu'une oreille des mieux exercées qui puisse les saisir tous, elle ne sera goûtée que d'un petit nombre; de ceux qui auront dans l'organe une aptitude, un discernement proportionné à la multitude de ces rapports : et c'est ainsi qu'il arrivera que le chant des Barbares sera trop simple pour nous, et le nôtre trop composé pour eux.

L'expérience vient à l'appui de mes idées. On nous assure qu'un paysan, doué d'une oreille délicate, ne put supporter l'ensemble d'un excellent duo de flûtes, dont les parties séparées l'avaient enchanté tour à tour.

La musique a donc des principes invariables et une théorie : c'est une vérité que les Anciens ont connue. Pythagore posa les premiers fondements de la science des sons. Il ignora comment l'oreille apprécie les rapports; il se trompa même sur leurs limites; mais il découvrit que leur perception était la source du plaisir musical.

Aristoxène, ne rencontrant point dans la doctrine de Pythagore les vrais principes de l'harmonie, regarda comme fausse une méthode qui n'était que défectueuse, et, sans s'occuper à la rectifier, bannit de la composition les nombres et le calcul, et

s'en remit à l'oreille seule du choix et de la succession des consonnances. En sorte qu'on peut dire que Pythagore se trompa, en donnant trop à ses proportions; et Aristoxène, en les réduisant à rien. Si Pythagore, après avoir compris que le plaisir qui naît de l'harmonie consiste dans la perception des rapports des sons, eût consulté l'expérience pour fixer les limites de ces rapports, Aristoxène eût été satisfait. Celui-ci ne poussa point toutefois le scepticisme musical, jusqu'à traiter l'harmonie de science arbitraire.

III.

La musique a le son pour objet; et le plaisir de l'oreille est sa fin. Que le son existe dans l'air, c'est un fait constaté par le raisonnement et par l'expérience. Un corps sonore ne communique avec nos oreilles, que par l'air qui les environne : où prendrions-nous donc le véhicule du son, si ce fluide ne l'était pas? car il n'en est pas de l'ouïe, comme de l'odorat et de la vue; et ce ne sont pas des molécules échappées du corps sonore qui viennent frapper nos oreilles. Le son d'une cloche, renfermée dans la machine pneumatique, s'affaiblit à mesure qu'on pompe l'air, et s'éteint quand le récipient est vide.

L'air est donc le véhicule du son. Mais quelle est l'altération qui survient dans ce milieu à l'occasion du corps sonore? C'est ce que nous allons exposer. Si vous pincez une corde d'instrument, vous y remarquerez un mouvement qui la fait aller et venir avec vitesse en delà et en deçà de son état de repos; et ce mouvement sera d'autant plus sensible, que la corde sera plus grosse. Appliquez votre main sur une cloche en volée, et vous la sentirez frémir. La corde vient-elle à se détendre, ou la cloche à se fendre? plus de frémissement, plus de son.

L'air n'agit donc sur nos oreilles qu'en conséquence de ce frémissement. C'est donc ce frémissement qui le modifie. Mais comment? Le voici. En vertu des vibrations du corps sonore, l'air environnant en prend et exerce de semblables sur ses particules les plus voisines; celles-ci sur d'autres qui leur sont contiguës: et ainsi de suite, avec cette différence seule que l'action des particules les unes sur les autres est d'autant

plus grande, que la distance au corps sonore est plus petite.

L'air, mis en ondulations par le corps sonore, vient frapper le tympan. Le tympan est une membrane tendue au fond de l'oreille, comme la peau sur un tambour; et c'est de là que cette membrane a pris son nom. L'air agit sur elle et lui communique des pulsations qu'elle transmet aux nerfs auditifs. C'est ainsi que se produit la sensation que nous appelons son.

Le son, par rapport à nous, n'est donc autre chose qu'une sensation excitée à l'occasion des pulsations successives que le tympan reçoit de l'air ondulant qui remplit nos oreilles.

Il suit de là que la propagation du son n'est pas instantanée. Le son ne parcourt un espace déterminé que dans un temps fini. Mais, ce que je regarde comme un des phénomènes de la nature les plus inexplicables, c'est que son mouvement est uniforme. Fort ou faible, grave ou aigu, sa vitesse est constante. Les vicissitudes que la différence des lieux et des températures peut causer dans la densité de l'air, et la force élastique de ses molécules augmenteront ou diminueront la vitesse du son; mais si l'on trouve qu'il parcourt m de pieds dans une seconde, quoique m puisse varier d'un instant à l'autre, il parcourra $2\,m$ de pieds en deux secondes, $3\,m$ de pieds en trois secondes; et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il se fasse quelque révolution dans l'air.

Si l'on s'en rapporte à Halley et à Flamstead, le son parcourt en Angleterre 1,070 pieds de France en une seconde de temps. Sur la parole du P. Mersenne et de Gassendi, on assurait, il n'y a pas encore longtemps, que le vent favorable n'accélérait point le son, et qu'il n'était point retardé par un vent contraire. Mais, depuis les expériences de Derham, et celles que l'Académie a faites, il y a quelques années, cela passe pour une erreur.

IV.

Après avoir parlé du son en général, il est naturel de passer aux espèces de sons. Les causes nous en indiquent une distribution fort simple.

Le son naît ou des vibrations d'un corps, tel que les cordes et les cloches; ou de la dilatation subite d'un air comprimé,

tel que le bruit des fusils, des canons, du tonnerre et des corps agités ou lancés dans l'air; ou de l'inspiration dans un instrument à vent, tel qu'une flûte, un basson, un hautbois, une trompette.

Les cordes tendues, soit de laiton, soit à boyaux, frémissent, oscillent, lorsqu'elles sont frappées. Le coup qu'on leur donne avec une touche ou un archet, les écarte de l'état de repos; elles passent et repassent en delà et en deçà de la ligne droite, d'un mouvement accéléré qui ne leur permet de s'y fixer que quand il s'éteint par la résistance qui ralentit peu à peu les vibrations.

Connaissant la longueur d'une corde, son poids avec celui qui la tend, on détermine le nombre des vibrations qu'elle fait dans un temps donné. M. Taylor, contemporain de Newton, tenta le premier la solution de ce problème. Ayant à déduire de ses formules tout ce qui concerne les cordes, je ne peux me dispenser d'indiquer la route qu'il faut suivre pour les obtenir, et les raisons qu'on a de les regarder comme exactes, quoique la première de ses propositions soit fausse, comme nous aurons en même temps l'occasion de l'observer.

La solution de M. Taylor est fondée sur deux faits d'expérience; l'un, que la plus grande excursion de la corde, au delà de la ligne de repos, est fort petite relativement à sa longueur; et l'autre que tous ses points parviennent en même temps à la ligne de repos. On peut s'assurer par ses yeux de la première de ces suppositions et consulter *les Éléments de physique* de S'Gravesande, et *l'Harmonie universelle* du P. Mersenne sur la seconde.

LEMME I.

Si les ordonnées SB, SP (fig. 1), *de deux courbes* AB, AP, *dont l'abscisse est commune, ont entre elles une raison donnée, les courbures au sommet des ordonnées, seront entre elles comme les ordonnées, lorsque les ordonnées seront infiniment petites, et les courbes sur le point de coïncider avec leur axe* AS.

DÉMONSTRATION.

Les ordonnées étant en raison donnée, les tangentes aux points B et P concourront en un même point T de l'axe AS.

Car menant Kh infiniment proche de SB, on aura par hypothèse, $ql : rh :: SP : SB$, ou $ql : SP :: rh : SB$; et par la similitude des triangles, $ql : SP :: qP$ ou $SK : ST$, et rh : $SB :: rB$ ou $SK : St$. Donc $SK : ST :: SK : St$. Donc $ST = St$.

On a donc $sC : SB :: sc : SP$. Mais par hypothèse $SB : SP$: $sb : sp$. Donc $sC : sc :: sb \div sp$, et $sC - sb : sc - sp$: $bC : pc :: SB : SP$.

Soient maintenant les ordonnées sb, SB infiniment proches; bC et pc pourront être regardées comme la mesure des angles de contact, lorsque SB et SP décroissant à l'infini, les courbes seront sur le point de coïncider avec l'axe As. Car dans ce cas, Bb se rectifiant, devient égale à Pp; de plus les angles de contact sont entre eux comme $\frac{bC}{Bb} : \frac{pc}{Pp}$.

Car (fig. 2) l'angle APB est à l'angle BPC ou EPF comme AB à BC, ou comme $\frac{AB}{AP} : \frac{BC}{AP}$. Mais $\frac{BC}{AP} = \frac{EF}{EP}$. Donc l'angle APB est à l'angle EPF comme $\frac{AB}{AP}$ à $\frac{EF}{EP}$.

Donc les courbures en B et P (fig. 1) étant proportionnelles aux angles de contact, seront ici comme $\frac{bC}{Bb}$ à $\frac{pc}{Pp}$. C'est-à-dire, à cause de $Bb = Pp$, comme bC à pc, ou comme SB à SP. Ce qu'il fallait démontrer.

LEMME II.

La force accélératrice d'un point quelconque P (fig. 3), *d'un fil élastique tendu et d'une grosseur uniforme, est dans ses petites vibrations comme la courbure du fil en ce point.*

DÉMONSTRATION.

Supposez que le fil élastique AC prenne, dans une de ses vibrations, la figure APC, infiniment proche de l'axe AC, le fil étant également tendu dans toute sa longueur AC par le poids G, la tension sera à peu près la même à tous les points de la courbe APC.

Soit p infiniment proche de P. Tirez les tangentes Pt, pt.

Achevez le parallélogramme $p\,t\,\mathrm{P}\,r$. Abaissez les perpendiculaires PO, pO sur les tangentes. Supposons maintenant que les forces égales, qui tirent en sens contraire le petit arc Pp, soient exprimées par les tangentes tP, tp. Décomposez ces forces en deux autres pz, PZ et tZ, pZ, les forces égales et directement opposées pZ, PZ se détruisent. Le petit arc Pp n'est donc animé que des deux forces conjointes tZ, c'est-à-dire de la force tr dans la direction tr ou PO. La force motrice de cet arc dans la direction tr est donc à la tension du fil en P comme tr à tP. Mais Pp pouvant passer pour un arc de cercle décrit du centre O, on a, par la nature du cercle, l'angle tPr = l'angle POp. Donc les triangles isocèles tPr et POp sont semblables. Donc Pp : PO :: tr : tP. Donc la force motrice qui anime Pp dans la direction tr est à la tension du fil donnée G, comme Pp à PO. Or G est constante; donc cette force motrice sera comme $\frac{\mathrm{P}p}{\mathrm{PO}}$. Mais la force accélératrice est toujours en raison composée de la directe de la force motrice et de l'inverse de la matière à mouvoir. La matière à mouvoir est ici comme Pp, à cause de la grosseur uniforme du fil. Donc la force accélératrice est comme $\frac{1}{\mathrm{PO}}$, ou en raison inverse du rayon osculateur, ou de la courbure au point P. Ce qu'il fallait démontrer.

Après avoir établi ces lemmes, M. Taylor prétend que, si une corde AC (fig. 4), d'une grosseur uniforme et tendue par le poids G, oscille, de manière que son plus grand écart de la ligne de repos AC, soit presque insensible; et conséquemment que son accroissement en longueur, dans sa plus grande vibration, ne cause aucune inégalité dans la tension, et qu'on puisse négliger sans erreur l'inclinaison des rayons osculateurs sur l'axe; il prétend, dis-je, que la nature de la courbe AQPC sera telle, qu'ayant tiré deux ordonnées quelconques QR, PS, la courbure en Q sera à la courbure en P comme QR à PS.

Mais il est constant que la corde peut prendre une infinité d'autres figures que celle que cet auteur lui assigne, et que tous ses points peuvent arriver à la fois à la ligne droite dans une infinité d'autres cas où elle n'a point cette figure. On déduit d'un Mémoire que M. d'Alembert a envoyé à l'Académie de Berlin, sur les cordes vibrantes, qu'en nommant a l'espace

qu'un corps pesant parcourt en descendant librement pendant

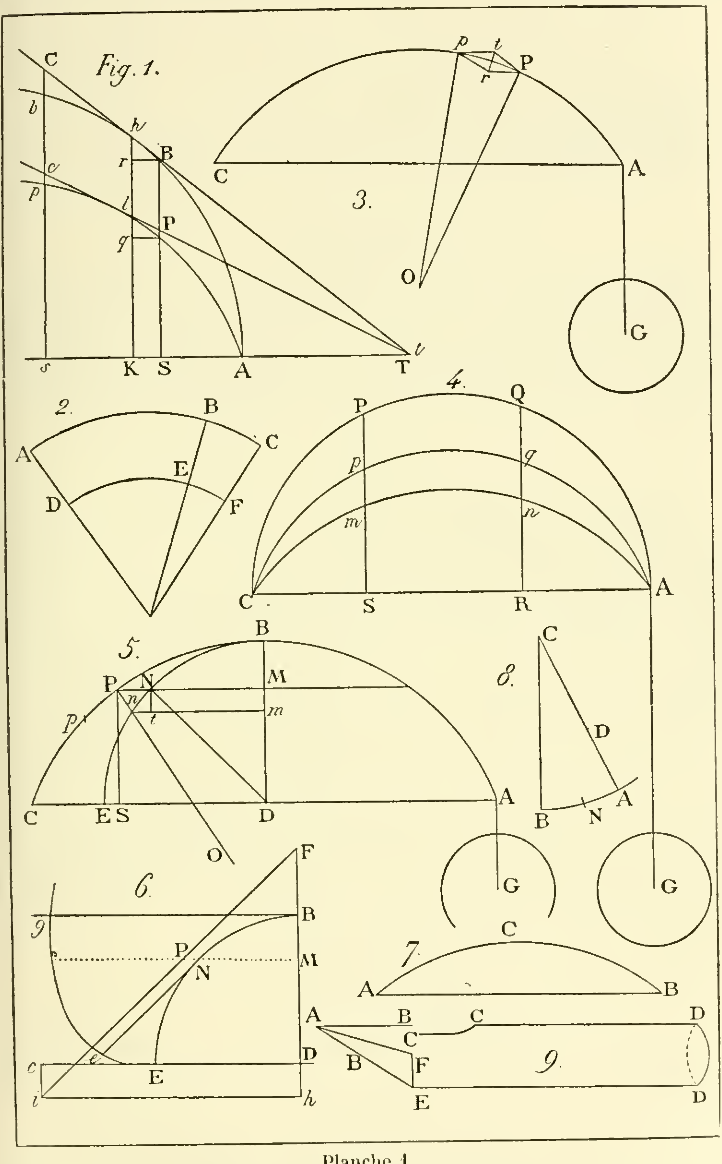


Planche 1.

un temps donné θ, m le rapport de la force tendante au poids de la corde, l la longueur de la corde, entendant par ce mot la

longueur d'une partie interceptée entre deux chevalets, et supposant que la courbe n'a point de ventres ni de nœuds, on déduit, dis-je, que le temps d'une vibration est $= \frac{2\theta\sqrt{l}}{\sqrt{2am}}$, quelque figure que la corde prenne.

Mais la proposition de M. Taylor deviendra vraie, si on la rend conditionnelle, et si on l'énonce de la manière suivante :

PROPOSITION I.

Si la nature de courbe AQPC (fig. 4), *est telle, qu'ayant tiré deux ordonnées quelconques* QR, PS, *la courbure en* Q *soit à la courbure en* P *comme* QR *à* PS, *je dis que tous les points de cette courbe arriveront en même temps à la ligne droite.*

DÉMONSTRATION.

Puisque, par hypothèse, la courbure en P est à la courbure en Q comme PS à QR. Donc par le lemme II, la force accélératrice en P est à la force accélératrice en Q comme PS à QR; donc les espaces parcourus en temps égaux Pp, Qq, sont entre eux comme PS à QR, ou *subtrahendo*, comme pS à qR. Donc pS et qR sont dans la raison donnée de PS à QR; donc, lemme Ier, les courbures en p et q; et lemme II, les forces accélératrices en ces points, et par conséquent les espaces parcourus pm, qn, sont entre eux comme pS à qR, ou *subtrahendo*, comme mS à nR; donc, en continuant le même raisonnement, les forces accélératrices sont toujours comme les espaces qui restent à parcourir; donc, page 31, corol. 1, liv. I, Princip. math., les points P et Q arriveront en même temps à la ligne de repos. Ce qu'il fallait démontrer.

PROPOSITION II.

Les axes AC *et* BD *étant donnés, décrire la courbe musicale de Taylor.*

SOLUTION.

Tracez (fig. 6) la développante Eeg du quart de cercle BNE. Tirez les tangentes Bg, Ne. Prenez Mh = Ne et hF = Bg. Faites hi égale et parallèle à DC, c'est-à-dire, à la moitié de la corde.

Achevez le triangle F*hi*. Je dis que le point P, où la ligne F*i* coupe la perpendiculaire MP, appartient à la courbe musicale.

DÉMONSTRATION.

Soit (fig. 5) BD $= a$, AC $= l$, BM $= x$, PM $= y$, l'arc BP $= s$, et le rayon osculateur en B $= r$. En faisant Pp constante, les formules donnent pour le rayon osculateur en P, ou pour PO, $-\frac{ds\,dx}{d^2y}$.

On a donc, par la nature de la courbe[1] $a : a - x :: -\frac{dsdx}{d^2y} : r$. Donc $rad^2y = xdxds - adxds$. Intégrant et ajoutant la constante Qds. il vient $rady = \frac{1}{2}x^2ds - axds + Qds$. Mais en supposant $x = o$, on voit que $dy = ds$. Donc $Q = ra$. Donc l'équation $rady = \left(ra + \frac{x^2}{2} - ax\right)ds$ exprime la nature de la courbe.

Soit $ax - \frac{1}{2}x^2 = z^2$, on aura $rady = (ra - z^2)\,ds$; et $r^2a^2dy^2 = (ra - z^2)^2ds^2$. Mais $ds^2 = dx^2 + dy^2$. Ce qui donne $(2raz^2 - z^4)\,dy^2 = (ra - z^2)dx^2$. Mais la courbe ABC se confondant presque avec l'axe AC par hypothèse, la quantité $z^2 =$ presque o relativement à ra; car r est très-grande par rapport à a et x. L'équation se transforme donc en [2] $2raz^2dy^2 = r^2a^2dx^2$. D'où l'on tire[3] $dy = \frac{\sqrt{ra}\,dx}{\sqrt{2ax - x^2}} = \sqrt{\frac{r}{a}} \times \frac{a\,dx}{\sqrt{2ax - x^2}}$.

Soit une ordonnée mn infiniment proche de MN, et Nt parallèle à BD. Par la nature du cercle MN : ND :: Nt : Nn, ou $\sqrt{2ax - x^2} : a :: dx : Nn = \frac{a\,dx}{\sqrt{2ax - x^2}}$. On a donc $dy = Nn \times \sqrt{\frac{r}{a}}$, et intégrant $y = BN \times \sqrt{\frac{r}{a}}$ à quoi il ne faut ni ajouter ni ôter; car faisant $y = o$, BN devient aussi o.

1. Les ordonnées en raison directe des courbures, ou inverse des rayons de courbure. (Br.)

2. En passant par $(2ra - z^2)\,z^2\,dy^2 = (ra - z^2)^2\,dx^2$ et retranchant l'infiniment petit z^2 des quantités finies, auxquelles il est joint par addition; ce qui donne $2\,raz^2\,dy^2 = r^2\,a^2\,dx^2$. (Br.)

3. En extrayant les racines et restituant pour z^2 sa valeur en x. (Br.)

Mais lorsque PM = CD, ou $y = \frac{l}{2}$; alors BN = BNE, et par conséquent $\frac{l}{2} = \text{BNE} \times \sqrt{\frac{r}{a}}$ ou $\sqrt{\frac{r}{a}} = \frac{\frac{1}{2}l}{\text{BNE}}$. Donc en tout point de la courbe, substitution faite, on aura $y = \frac{\text{BN} \times \frac{1}{2}l}{\text{BNE}}$ ou $y : \frac{1}{2}l :: \text{BN} : \text{BNE}$.

Mais (fig. 6) Fh = BNE, MF = BN, hi = DC = $\frac{1}{2}l$. Donc MP = y. Ce qu'il fallait démontrer.

COROLLAIRE.

PS étant à BD comme r à PO, on aura PO × PS = ar. Soit 1 à c comme le diamètre à la circonférence, et par conséquent $a : \text{BNE} :: 1 : \frac{1}{2}c$, ou $\text{BNE} = \frac{1}{2}ac$. Et puisque $\sqrt{\frac{r}{a}} = \frac{\frac{1}{2}l}{\text{BNE}}$; $\sqrt{\frac{r}{a}} = \frac{l}{ac}$, et $\frac{r}{a} = \frac{l^2}{a^2c^2}$, ou $r = \frac{l^2}{ac^2}$ et PO × PS $= \frac{l^2}{c^2}$.

PROPOSITION III.

Soit le rapport du diamètre à la circonférence $= \frac{1}{c}$, *la longueur d'une corde d'instrument uniformément épaisse* = l, *son poids* = P, *le poids qui la tend* = G, *et la longueur d'un pendule qui se meut dans une cycloïde* = D.

Je dis que le temps d'une vibration de la corde sera au temps d'une oscillation du pendule, en raison sous-doublée de Pl *à* c^2 DG, *et le nombre des vibrations de la corde dans le temps d'une oscillation du pendule* $= \frac{c\sqrt{\text{DG}}}{\text{P}l}$.

DÉMONSTRATION.

Première partie. Soit la force, dont la particule Pp est pressée au lieu P = A; son poids = B. On a, lemme II, A : G :: Pp : PO, et à cause de l'uniformité d'épaisseur, P : B :: l : Pp, et *conjungendo* P × A : B × G :: l : PO, ou A : B :: G × l : PO × P.

Maintenant, si la particule Pp oscillait dans une cycloïde, dont le périmètre entier fût égal à 2PS (fig. 5), en vertu d'une

orce motrice ou d'un poids A, le temps d'une de ses oscillations dans la cycloïde serait égal au temps d'une de ses vibrations sur la corde; car la force accélératrice de la particule dans la cycloïde décroît en raison de la distance au point le plus bas; de même que dans la corde, en raison de la distance au point S; et d'ailleurs la force motrice de la particule dans la cycloïde serait à son point le plus haut, A, ou telle qu'on l'a supposée à la même particule sur la corde. Voy. le corol. de la propos. LI du liv. I de Newton.

Mais si l'élément Pp, au lieu de se mouvoir dans une cycloïde, dont le périmètre serait égal à 2 PS et la force motrice serait A, oscillait dans une cycloïde dont le périmètre fût 2D, en vertu de son poids B, par une propriété de la cycloïde, démontrée, corol. de la propos. L du liv. I des Princip. math. de Newton, la longueur de ce second pendule serait = D. Or, par la propos. XXIV, du même auteur, liv. II, les quantités de matière suspendues étant égales, le temps d'une oscillation d'un pendule, dont la longueur est D et dont la force motrice en commençant est B, est au temps d'une oscillation d'un pendule dont la longueur est PS et la force motrice A, en raison composée de la sous-doublée de la longueur D à la longueur PS, et de la sous-doublée de la force A au poids B. Mais le temps d'une vibration de l'élément Pp animé sur la corde, d'une force A, est égal au temps d'une oscillation de cet élément dans une cycloïde dont le périmètre serait 2 PS et partant PS, la longueur du pendule mû en vertu de la même force A, comme nous avons vu.

Donc le temps d'une vibration de la corde ou de la particule Pp animée de la force A, est au temps d'une oscillation d'un pendule, dont la longueur est D, et dont la force motrice en commençant est B, en raison composée de la sous-doublée de la longueur PS à la longueur D, et de la sous-doublée du poids B à la force A; c'est-à-dire, en raison sous-doublée de la quantité $PO \times PS \times P$ à la quantité GlD, et à cause de $PO \times PS = \frac{l^2}{c^2}$ en raison sous-doublée de Pl à c^2 DG.

Il ne me reste plus à trouver que le nombre des vibrations isochrones, que la corde fait pendant une oscillation du pendule. C'est la seconde partie de la démonstration.

Seconde partie. Soit ce nombre = n; soit T le temps d'une

vibration de la corde; t le temps d'une oscillation du pendule. Le temps d'une vibration de la corde, pris autant de fois qu'elle fait de vibrations pendant une oscillation du pendule, doit être égal au temps d'une seule oscillation du pendule; c'est-à-dire, que $nT = t$, ou $n : 1 :: t : T$. Mais $t : T :: \sqrt{c^2 DG} : \sqrt{Pl}$. Donc $n : 1 :: \sqrt{c^2 DG} : \sqrt{Pl}$. Donc $n = c\sqrt{\frac{GD}{Pl}}$. Ce qu'il fallait démontrer.

COROLLAIRE I.

Si l'on compare deux cordes différentes entre elles, c et D étant des quantités constantes, les nombres de vibrations faites dans un temps donné seront comme $\sqrt{\frac{G}{Pl}}$; mais les nombres de vibrations faites dans un temps donné étant d'autant plus grands que le temps d'une seule vibration est plus petit, on a $\sqrt{\frac{G}{PL}} : \sqrt{\frac{g}{pl}} :: t : T$, ou $T : t :: \sqrt{\frac{PL}{G}} : \sqrt{\frac{pl}{g}}$, ou les temps des vibrations comme $\sqrt{\frac{PL}{G}}$.

COROLLAIRE II.

Le pendule dont la longueur D est de trois pieds huit lignes $\frac{1}{2}$, ou de $\frac{881}{24}$ pouces, fait une oscillation à chaque seconde, et $1 : c :: 113 : 355$. Substituant ces valeurs dans la formule $c\sqrt{\frac{GD}{PL}}$, on trouve le nombre des vibrations d'une corde dans une seconde, à peu près comme $\frac{355}{113}\sqrt{\frac{881\,G}{24\,PL}} = 19{,}0341\sqrt{\frac{G}{PL}}$.

REMARQUE I.

On n'entend dans tout ce calcul, par la longueur et le poids de la corde, que la longueur et le poids de la partie interceptée entre deux chevalets, et qu'on fait résonner : c'est à l'aide de ces chevalets qu'on empêche la corde de frémir.

REMARQUE II.

Quoique les formules de M. Taylor ne paraissent pas d'abord applicables à tous les cas, mais seulement à celui où la corde vibrante prend une certaine figure, elles sont cependant bonnes pour tous ceux où les points de la corde arrivent en même temps à la ligne de repos.

Car, soit (fig. 7) une corde A B, fixe par ses deux extrémités en A et en B : si l'on imprime perpendiculairement à chaque point de cette corde une certaine vitesse, il est évident que cette corde mise en mouvement fera des vibrations. Si les vitesses imprimées à chaque point sont telles que tous les points arrivent en même temps à la ligne droite A B en faisant leurs vibrations, alors le temps de ces vibrations sera le même, quelle que soit la vitesse primitive imprimée à chaque point. Ainsi, soit que la corde doive prendre la figure donnée par Taylor, soit qu'elle en doive prendre une autre, le temps de ses vibrations sera toujours le même, et par conséquent elle fera entendre le même son. Nous nous contentons d'énoncer ces propositions, dont la démonstration rigoureuse est difficile et nous mènerait trop loin.

Il en serait de même si la corde avait d'abord une figure A B C, qu'elle eût été obligée de prendre par l'action de quelques puissances. Car il est évident que, relâchant subitement cette corde, elle fera des vibrations autour des points A et B ; et que si tous ses points doivent arriver en même temps à la ligne droite A B, sa figure ne fait rien à la durée de ses vibrations, ni par conséquent au son qu'elle produit, du moins relativement à son degré du grave à l'aigu ; quant à sa véhémence et à son uniformité, ce pourrait être autre chose.

Mais il est d'expérience qu'une corde qui a été frappée par un archet prend en assez peu de temps une figure telle, que tous ses points arrivent en même temps à la ligne de repos. Ainsi les formules de Taylor peuvent être regardées comme générales et comme exprimant assez exactement le nombre des vibrations des cordes.

Cependant on trouve que, si l'on éloigne une corde de son point de repos en la touchant par son milieu, et que ses deux parties conservent toujours dans leurs vibrations la figure mixtiligne, ces vibrations seront de plus longue durée que si on

frappait la corde dans un autre point; ce qui donne lieu de croire que ce n'est qu'après un certain nombre de vibrations que la corde acquiert une figure telle que tous ses points arrivent en même temps à la ligne droite, et que ses premières vibrations sont d'autant plus courtes qu'on la frappe plus loin de son milieu. C'est apparemment pour cette raison qu'une corde de violon que l'on touche à vide près du chevalet, rend un son plus aigu que si on la touche par son milieu.

Il en est de même si le coup dont on la frappe n'est pas appliqué avec une certaine modération. Le coup d'archet est-il violent, et l'écart de la ligne de repos devient-il sensible, les vibrations cessent d'être isochrones, et se font, en commençant, un peu plus vite que dans la suite. Il en est encore en cela des vibrations des cordes comme des oscillations d'un pendule, qui ne sont isochrones que lorsqu'elles sont fort petites.

Il est inutile d'insister sur les variétés que les suppositions qu'on peut faire introduisent dans les formules précédentes. Il est évident que le nombre des vibrations d'une corde étant, dans un temps donné, comme la racine carrée du poids qui la tend, divisé par le produit fait du poids de la corde et de sa longueur, si deux cordes sont de même longueur, les nombres de leurs vibrations dans un temps donné seront comme les racines carrées des poids qui les tendent divisés par les poids des cordes; et ainsi des autres hypothèses.

V.

Les vibrations d'une corde produisent des ondulations dans l'air. L'air agite le tympan; le tympan transmet son frémissement aux nerfs auditifs, et les nerfs auditifs ne font peut-être que répéter les vibrations de la corde. Cela supposé, l'oreille est un vrai tambour de basque : le tympan représente la peau: les nerfs auditifs répondent à la corde qui traverse la base; et l'air fait l'office des baguettes ou des doigts.

Quoi qu'il en soit, il est certain que la célérité plus ou moins grande des vibrations distingue les sons en graves et en aigus. Un son est d'autant plus grave, que le nombre des vibrations qui frappent l'oreille dans un temps donné est plus petit. Un son est d'autant plus aigu, que le nombre des vibrations est plus

grand dans le même temps : ceci est d'expérience. Attachez successivement différents poids à la même corde, vous en tirerez des sons d'autant plus aigus que les poids seront plus grands. Or, il est évident que plus les poids sont grands, plus les vibrations sont promptes.

Nous avons donc une façon d'exprimer les rapports des sons du grave à l'aigu ; il ne s'agit que de les considérer comme des quantités dont les nombres des vibrations produites dans un temps donné sont les mesures ; car la longueur d'une corde, sa grosseur et le poids qui la tend étant donnés, on a, par les propositions précédentes, l'expression en nombre des vibrations produites dans un temps limité.

Voici donc ce que l'on entend précisément en musique par une octave, une seconde, une tierce, une quarte, etc. Si vous pincez une corde, et qu'elle fasse un certain nombre de vibrations dans un temps donné, quatre vibrations, par exemple, trouvez moyen, soit en la raccourcissant, soit en la tendant d'un plus grand poids, de lui faire produire huit vibrations dans le même temps donné, et vous aurez un son qui sera ce qu'on appelle à l'octave du premier.

Si vous pincez une corde, et qu'elle fasse deux vibrations dans un temps donné, trouvez moyen, soit en la raccourcissant, soit en la tendant d'un plus grand poids, de lui faire produire trois vibrations dans le même temps, et vous aurez l'intervalle du grave à l'aigu, que les musiciens appellent une quinte.

Or, les formules précédentes donneront toujours de combien la corde doit être raccourcie ou tendue de plus qu'elle ne l'était.

Mais il y a des mesures à garder avec nos sens, un tempérament à observer dans les choses qu'on leur présente. Ils ne peuvent embrasser un objet trop étendu ; un trop petit leur échappe. Tous les sons sensibles sont renfermés dans des limites au delà desquelles, ou trop graves ou trop aigus, ils deviennent inappréciables à l'oreille. Or, on peut en quelque façon fixer ces limites. C'est ce que M. Euler a exécuté ; et, selon ses expériences et son calcul, tous les sons sensibles sont compris en 30 et 7,552, intervalle qui renferme huit octaves ; c'est-à-dire que, selon ce savant auteur, le son le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par seconde, et le plus aigu 7,552 vibrations dans le même temps donné.

Un intervalle, en général, est la mesure de la différence de deux sons, dont l'un est grave et l'autre aigu.

Soient trois sons *a*, *b*, *c*; *a* est le plus grave; *c*, le plus aigu; *b* est moyen entre *a* et *c*. Il est évident, par la définition précédente, que l'intervalle de *a* à *c* est fait des intervalles de *a* à *b* et de *b* à *c*.

Si l'intervalle de *a* à *b* est égal à l'intervalle de *b* à *c*, ce qui arrive toutes les fois que $a : b :: b : c$, alors l'intervalle de *a* à *c* sera double de l'intervalle de *a* à *b*.

D'où il s'ensuit que les intervalles doivent être exprimés par les valeurs des rapports que les sons ont entre eux. Ainsi l'intervalle de *a* à *b* doit être exprimé par $\frac{b}{a}$; celui de *b* à *c*, par $\frac{c}{b}$; ou, ce qui est encore plus commode, on représentera le premier par $\log. b - \log. a$; et le second, par $\log. c - \log. b$, et faisant $a = 2$, et $b = 3$, on aura pour l'expression de l'intervalle que les musiciens appellent une quinte, $l3 - l2$. D'où l'on voit que, l'expression de l'octave étant $l2 - l1$, l'octave et la quinte sont des intervalles incommensurables entre eux; en sorte qu'il n'y a aucun intervalle, quelque petit qu'il soit, qui les mesure exactement l'un et l'autre, ou aucune aliquote commune entre $l\frac{2}{1}$ et $l\frac{3}{2}$; car il n'y a aucune puissance x entière ou fractionnaire qui soit telle que $\left(\frac{3}{2}\right)^x = 2$. En effet, soit $x = \frac{m}{n}$. Donc $\left(\frac{3}{2}\right)^m = 2^n$. Ce qui est impossible.

Il en sera de même de tous les intervalles qui seront exprimés par des logarithmes qui différeront entre eux comme $l\frac{3}{2}$ et $l\frac{5}{4}$.

Au contraire, on pourra comparer les intervalles qui seront exprimés par des logarithmes de nombres, qui seront des puissances d'une même racine. Ainsi, l'intervalle $\frac{27}{8}$ est à l'intervalle $\frac{9}{4} :: 3 : 2$; car le premier est $3\,l\frac{3}{2}$, et le second est $2\,l\frac{3}{2}$.

On a, par la même voie que nous venons de suivre, la facilité d'ôter un intervalle d'un autre et de connaître l'intervalle restant. Si on demande, par exemple, quel est l'intervalle restant, après qu'on a ôté la quinte de l'octave, j'ôte $l3 - l2$ de

$l\,2$, et j'ai $2\,l\,2 - l\,3$. Mais $2\,l\,2 = l\,4$. Donc $2\,l\,2 - l\,3 = l\,4 - l\,3$ ou $l\,\frac{4}{3}$ ou $\frac{4}{3}$, expression de l'intervalle connu sous le nom de quarte.

Lorsque les intervalles sont incommensurables, on peut, à l'aide des logarithmes, avoir en nombres leur rapport approché. Ainsi $l\,2 = 0{,}3010300$ et $l\,3 - l\,2 = 0{,}1760913$. L'intervalle de l'octave est donc à l'intervalle de la quinte, comme 3010300 : 1760913.

REMARQUE.

Pour abaisser cette fraction, et avoir des rapports de plus en plus approchés de celui qu'on cherche, il faut diviser 3010300 par 1760913. Il vient pour quotient un entier, plus un reste. Soit cet entier $= q$, et le reste $= \frac{m}{n}$.

Transformez $\frac{m}{n}$ en $\frac{1}{\frac{n}{m}}$; et le quotient trouvé sera $q + \frac{1}{\frac{n}{m}}$.

Soit le quotient de $\frac{n}{m} - r + \frac{s}{t}$, le quotient trouvé sera donc transformé derechef en $q + \frac{1}{r + \frac{s}{t}}$. Changez la fraction $\frac{s}{t}$ en $\frac{1}{\frac{t}{s}}$, et vous transformerez encore le premier quotient en $q + \frac{1}{r + \frac{1}{\frac{t}{s}}}$; et ainsi de suite.

Il est évident qu'à chaque transformation on aura un nouveau rapport, plus approché du vrai que le rapport qui l'aura précédé.

Voici maintenant la manière de diviser un intervalle quelconque en parties égales. Prenez le logarithme de cet intervalle, divisez-le en tant de parties que l'on voudra, cherchez ensuite, dans la table, le nombre qui correspondra à l'une de ces parties. Il est évident que ce nombre aura à l'unité le rapport cherché. Ainsi, soit demandé un intervalle trois fois moindre que l'octave : je cherche le logarithme de 2, j'en prends la troi-

sième partie; je regarde dans la table le nombre correspondant à cette troisième partie; et il exprime, par son rapport à l'unité, l'intervalle demandé.

REMARQUE.

Mais on pourrait chercher pourquoi j'exprime indifférement un intervalle par b ou par log. $\frac{b}{a}$ — log. a, ces quantités n'étant pas les mêmes.

En voici la raison : $\frac{b}{a}$ exprime proprement le rapport des nombres de vibrations qui constituent les sons : mais le log. b — log. a peut être regardé comme exprimant les intervalles, puisque si l'on fait glisser un chevalet sous une corde, tandis qu'à l'aide d'un archet on en tirera un son non interrompu, on entendra ce son croissant, pour ainsi dire uniformément, depuis le degré le plus grave ou le son de la corde entière, jusqu'à son octave et par delà.

Du reste, il n'y aurait pas d'inconvénient à ne prendre ces expressions logarithmiques que comme une hypothèse. Il n'y a pas même d'apparence que M. Euler, qui nous les propose, prétende les faire valoir davantage; car on ne peut guère calculer ou comparer les sons en tant que sensations. Les longueurs des cordes et les nombres des vibrations qui les constituent sont les seules choses comparables. Mais, pour représenter les intervalles par des logarithmes, il faudrait, par exemple, qu'en entonnant une tierce majeure, l'excès de la sensation du dernier son sur la sensation du second, fût double de l'excès de la sensation de celui-ci sur le premier. Mais qu'est-ce que cela signifie? et quand cela aurait un sens bien précis, qui sait s'il est vrai?

VI.

La distinction des sons en graves et en aigus n'est pas la seule qu'on puisse faire. On les considère encore comme forts et faibles. La force du son varie selon la distance au corps sonore. Il en est du son comme de la lumière, et, en général, de tout ce qui émane d'un point considéré comme centre. Plus la dis-

tance à laquelle le son est parvenu est grande, plus il s'est affaibli; et cet affaiblissement suit ordinairement la raison des carrés des distances; c'est-à-dire qu'à une distance double il est quatre fois plus faible; neuf fois à une distance triple, seize fois à une distance quadruple; et ainsi de suite, en supposant toutefois que sa propagation est libre : car si le son est dirigé de quelque côté par des causes particulières, à l'orient, par exemple, lorsqu'il tend naturellement à se propager vers le midi, la règle n'a plus lieu.

Si le son se répand et s'affaiblit comme la lumière, il se réfléchit aussi comme elle; et il peut arriver qu'à la rencontre d'une surface dure et polie, plusieurs fibres sonores se réunissent dans un même lieu. Lorsque l'on se trouvera dans quelques-unes de ces chambres artificielles, aux angles desquelles des personnes parlent bas et s'entendent, malgré l'intervalle qui les sépare, on n'aura qu'à lever les yeux au plafond, et l'on apercevra dans sa figure elliptique la raison de ce phénomène.

Il est démontré que, si des foyers d'une ellipse on tire deux lignes qui se coupent en un point quelconque de cette courbe, ces lignes feront sur la tangente en ce point deux angles égaux; c'est-à-dire qu'en considérant l'un comme angle d'incidence, l'autre sera l'angle de réflexion. Or, les plafonds de ces chambres sont des ellipses dont les interlocuteurs occupent les foyers et où les fibres sonores qui partent de leurs bouches achèvent la figure 25, planche IV des Sections coniques du marquis de l'Hôpital.

Les excursions d'une corde au delà de la ligne de repos peuvent être plus ou moins grandes, sans augmenter ni diminuer en nombre dans un temps donné; c'est là ce qui rend le son plus ou moins fort, sans changer son rapport à un autre son plus ou moins grave.

Il y a donc trois choses à considérer dans les vibrations: leur étendue, qui fait l'intensité ou la véhémence du son; leur nombre, qui le rend plus ou moins aigu; et leur isochronisme, d'où dépend son uniformité.

J'entends, par son uniforme, celui qui est, pendant toute sa durée, également grave ou aigu. Si l'on veut qu'un son soit uniforme ou garde en s'éteignant le même rapport à un son

donné que celui qu'il avait en commençant, il faut que les vibrations qui fixent son degré soient isochrones; et, pour cet effet, la corde doit être suffisamment tendue, et le coup dont elle est frappée, modéré. Sans ces deux conditions, elle s'écartera sensiblement de la ligne de repos; ses premières vibrations seront plus promptes que les suivantes; aussitôt le son ne sera plus uniforme, et l'oreille se révoltera.

Le chagrin de l'organe naît de ce que le défaut d'isochronisme dans les vibrations rendant le rapport d'un son variable, il ne sait en quelle raison ce son qui le frappe est à celui qui le précède, l'accompagne ou le suit : ce qui démontre que le plaisir musical consiste dans la perception des rapports des sons.

REMARQUE.

Mais cette origine n'est pas particulière au plaisir musical. Le plaisir, en général, consiste dans la perception des rapports. Ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons : ne peut-on pas même dire qu'il en est en cela d'une belle vie comme d'un beau concert? La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs; et c'est de là qu'il faut partir pour expliquer les phénomènes les plus délicats qui nous sont offerts par les sciences et les arts. Les choses qui nous paraissent les plus arbitraires ont été suggérées par les rapports; et ce principe doit servir de base à un essai philosophique sur le goût, s'il se trouve jamais quelqu'un assez instruit pour en faire une application générale à tout ce qu'il embrasse.

Mais si vous admettez une fois que le plaisir consiste dans la perception des rapports, vous serez contraint de faire un pas de plus et de convenir que le plaisir doit varier avec les rapports et que les rapports les plus simples, se saisissant avec plus de facilité que les autres, doivent aussi plaire plus généralement. Or, de tous les rapports, le plus simple, c'est celui d'égalité : il était donc naturel que l'esprit humain cherchât à l'introduire partout où il pouvait avoir lieu; aussi cela est-il arrivé : c'est par cette raison qu'on fait les ailes d'un bâtiment

égales et les côtés d'une fenêtre parallèles. Si la raison d'utilité demande qu'on s'en écarte, on lui obéit, mais c'est comme à regret, et l'artiste ne manque jamais de revenir au rapport d'égalité dont il s'était écarté. Ce retour, que l'on attribue vulgairement à l'instinct, au caprice, à la fantaisie, n'est autre chose qu'un hommage rendu aux attraits naturels de l'harmonie et des rapports; et c'est à lui que nous sommes redevables d'une infinité de petits ornements minutieux que l'on traite tous les jours d'arbitraires, et qui ne sont rien moins. La seule architecture m'en fournirait mille exemples; mais ils seraient ici déplacés.

Je me contenterai d'appliquer mes idées à une observation que ceux qui ont quelque habitude d'entendre ou de lire de la musique auront faite : c'est qu'ordinairement les sons aigus tiennent moins que les graves; les dessus se précipitent, tandis que les basses vont lentement, à moins que le sujet n'exige qu'elles doublent le pas. Croit-on que ce soit sans raison que les musiciens aient pratiqué de cette manière et que leur caprice est la seule règle qu'ils aient suivie? Si on le croit on se trompe.

Ils étaient secrètement guidés par la perception des rapports : s'ils ont permis aux sons aigus de courir et s'ils ont arrêté les sons graves, c'est que les rapports que ceux-ci ont entre eux sont plus difficiles à saisir que les rapports de ceux-là, tout étant égal d'ailleurs, puisque la corde qui rend des sons aigus fait beaucoup plus de vibrations dans un temps donné que celle qui rend des sons graves. Voilà pour l'emploi des rapports simples; et maintenant voici pour le retour des rapports composés aux rapports simples.

Si l'esprit, qui est naturellement paresseux, s'accommode volontiers des rapports simples, comme il n'aime pas moins la variété qu'il craint la fatigue, on est quelquefois forcé d'user de rapports composés, tantôt pour faire valoir les rapports simples, tantôt pour éviter la monotonie, tantôt pour ajouter à l'expression, et c'est de là que naît en musique l'emploi que nous faisons de la dissonance; emploi plus ou moins fréquent, mais presque toujours nécessaire : mais la dissonance, selon les musiciens, veut ordinairement être préparée et sauvée; ce qui, bien entendu, ne signifie rien autre chose que, si l'on a de

bonnes raisons d'abandonner les rapports simples pour en présenter à l'oreille de composés, il faut revenir sur-le-champ à l'emploi des premiers.

OBJECTION.

Mais comment se peut-il faire, dira-t-on, que le plaisir des accords consiste dans la perception des rapports des sons? La connaissance de ces rapports accompagne-t-elle donc toujours la sensation? c'est ce qu'il paraît difficile d'admettre; car combien de gens, dont l'oreille est très-délicate, ignorent quel est le rapport des vibrations qui forment la quinte ou l'octave à celles qui donnent le son fondamental! L'âme a-t-elle ces connaissances sans s'en apercevoir, à peu près comme elle estime la grandeur et la distance des objets sans la moindre notion de géométrie, quoiqu'une espèce de trigonométrie naturelle et secrète paraisse entrer pour beaucoup dans le jugement qu'elle en porte?

RÉPONSE.

Nous ne déciderons rien là-dessus; nous nous contenterons d'observer qu'il est d'expérience que les accords les plus parfaits sont formés par les sons qui ont entre eux les rapports les plus simples; que ces rapports peuvent affecter notre âme de deux manières, par sentiment ou par perception; et qu'ils n'affectent peut-être la plupart des hommes que de la première manière.

L'expérience apprend à modérer un archet selon la véhémence qu'on veut donner aux sons. Quant à la tension des cordes, on peut observer la règle suivante :

Il faut tendre les cordes autant qu'il est possible, sans les rompre. Les résistances que des cordes minces d'une même matière font à une puissance qui les tire dans le sens de leur longueur, sont comme leurs épaisseurs; et les épaisseurs comme les poids divisés par les longueurs. On prendra donc les poids tendants en raison composée de la directe des poids des cordes et de l'inverse de leurs longueurs.

Si le poids de la corde $= q$, sa longueur $= a$, et le poids tendant $= p$: il faut que p soit comme $\frac{q}{a}$, et par conséquent la

fraction $\frac{ap}{q}$ est constante. Car $P : p :: \frac{Q}{A} : \frac{q}{a}$. Donc $\frac{qQ}{A} = \frac{Pq}{a}$ et $\frac{AP}{Q} = \frac{ap}{q}$.

En prenant cette précaution, on pourra se promettre des sons également graves ou aigus pendant toute leur durée. Voyons maintenant ce qu'il y aurait à faire pour les avoir également forts.

VII.

Pour donner à des sons la même véhémence, outre la longueur et le poids de la corde, il faudrait considérer encore et la force qui la met en mouvement, et le lieu où cette force est appliquée. Mais la plupart des instruments à cordes sont fabriqués de manière que la force pulsante est la même; et, pour simplifier le calcul, nous supposerons qu'elle agit sur les cordes en des lieux semblables, c'est-à-dire, ou aux milieux, ou aux tiers, ou aux quarts, etc.

Cela posé, la véhémence du son ne dépendra plus que de la vitesse avec laquelle les particules de l'air viendront frapper l'oreille à chaque vibration de la corde. Or, cette vitesse des molécules de l'air qui constitue la force du son, est proportionnelle à la plus grande vitesse de la corde; et la plus grande vitesse de la corde est, selon M. Euler, en raison sous-doublée de la directe du poids qui la tend, et de l'inverse de sa longueur; c'est-à-dire, en conservant les mêmes expressions que ci-devant, comme $\sqrt{\frac{G}{L}}$. On lit, page 11 de ses *Tentamina musicæ :* « Vehementia soni pendet a celeritate qua aeris particulæ, quavis chordæ vibratione, in aurem impingunt; hæcque ex celeritate chordæ maxima est æstimanda. Est vero hæc celeritas proportionalis radici quadratæ ex pondere chordam tendente diviso per longitudinem ejus. » D'où il conclut que, pour que la force de deux sons soit la même, il faut que $\sqrt{\frac{G}{L}} = \sqrt{\frac{g}{l}}$, et par conséquent que les poids tendants soient comme les longueurs des cordes. « Consequenter, quo soni

fiant æquabiles, necesse est ut pondus tendens semper sit ut chordæ longitudo. »

Mais j'avouerai que, de quelque façon que je me sois retourné, je n'ai jamais pu trouver la plus grande vitesse de la corde, comme la racine carrée du poids qui la tend, divisé par sa longueur, sans supposer la masse de la corde constante. Or, cette supposition n'a point été faite, et je doute qu'elle puisse avoir lieu; car dans les instruments à cordes de laiton, où l'épaisseur des cordes étant la même, elles ne diffèrent que par leur longueur et leur tension; et dans ceux où les cordes ont différentes longueur, épaisseur et tension, la masse n'est assurément pas la même dans chaque corde.

Si M. Euler entend par la plus grande vitesse de la corde celle qu'elle a en achevant sa première demi-vibration, je vais démontrer que $\frac{ca\sqrt{G}}{\sqrt{ML}}$ est son expression.

PROBLÈME.

Trouver la plus grande vitesse de la corde, ou celle qu'elle a en achevant sa première demi-vibration.

SOLUTION.

Soient comme dans la fig. 5, $BD = a$, $AC = L$, $BM = x$, $PM = y$, l'arc $BP = s$, la masse de la corde $= M$. Le rayon osculateur en $B = r$. Le rayon osculateur en $P = -\frac{ds\,dx}{d^2y}$ et le rapport de la circonférence au diamètre $= \frac{1}{c}$.

La masse de l'élément pP sera $\frac{M.Pp}{L}$. Car, à cause de l'uniformité de la corde, $L : M :: Pp :$ la masse de l'élément Pp. Donc cette masse $= \frac{M.Pp}{L}$.

La force motrice en B est, par le lemme II, $\frac{G.Pp}{r}$. Or la force accélératrice étant en raison composée de la directe de la force motrice et de l'inverse de la matière à mouvoir, et la

matière à mouvoir étant ici $\frac{M.Pp}{L}$, on aura, pour la force accélératrice en B, $\frac{GL}{Mr}$.

Mais corol. 1, propos. 1, $r = \frac{L^2}{a.c^2}$. Donc la force accélératrice en B sera $\frac{G.a.c^2}{ML}$[1].

Soit $DM = z$.

La force accélératrice en M sera $\frac{G.a.c^2}{ML} \times \frac{DM}{BD} = \frac{G.c^2 z}{ML}$. Donc, par le principe $p\,dt = du$, nommant u la vitesse en M, on aura l'équation suivante $-\frac{G.c^2.z\,dz}{ML} = u\,du$; car $dt = -\frac{dz}{u}$. Donc, intégrant et complétant $\frac{u^2}{2} = \frac{G.c^2}{ML} \times \left(\frac{a^2 - z^2}{2}\right)$. Donc, lorsque $z = o$, on a $u^2 = \frac{G.c^2.a^2}{ML}$ et $u = \frac{ac\sqrt{G}}{\sqrt{ML}}$. Ce que j'avais à démontrer.

REMARQUE.

Mais pour vérifier cette expression de la vitesse, supposons-la telle que nous venons de la trouver ; et cherchons, par son moyen, le rapport des temps d'une vibration de la corde L et d'une oscillation d'un pendule dont la longueur soit D.

Nous avons trouvé $u = \frac{c\sqrt{G}}{\sqrt{ML}}\sqrt{a^2 - z^2}$, mais $dt = -\frac{dz}{u}$.

Donc $dt = -\frac{dz\sqrt{ML}}{c.\sqrt{G}.\sqrt{a^2 - z^2}} = \frac{\sqrt{ML}}{c.\sqrt{G}} \times -\frac{dz}{\sqrt{a^2 - z^2}}$ $= \frac{\sqrt{ML}}{c\sqrt{G}}$ multiplié par l'élément du quart de cercle BNE, dont $\frac{dz}{\sqrt{a^2 - z^2}}$ est l'expression. Donc le temps d'une demi-vibration $= \frac{\sqrt{ML}}{c.\sqrt{G}} \times \frac{BNE}{BD} = \frac{\sqrt{ML}}{c\sqrt{G}} \times \frac{c}{2} = \frac{\sqrt{ML}}{2\sqrt{G}}$.

1. *N. B.* Dans les différentes formules, les valeurs de l et L sont égales, et servent à désigner la longueur de la corde. (Br.)

Soit maintenant (fig. 8) le pendule CA dont la longueur CA $= \mathrm{D}$. La pesanteur $= p$. L'arc $\mathrm{AB} = e$. $\mathrm{AN} = x$. L'effort en B est $\frac{p \times \mathrm{AB}}{\mathrm{CA}}$. L'effort en N est $\frac{p \times \mathrm{AN}}{\mathrm{CA}} = \frac{px}{\mathrm{D}}$. Donc, par le principe $p\,dt = du$, on a $-\frac{px\,dx}{\mathrm{D}} = u\,du$. Donc, intégrant et complétant, $u = \frac{\sqrt{p}}{\sqrt{\mathrm{D}}} \times \sqrt{e^2 - x^2}$. Donc $dt = -\frac{dx}{u} = \frac{\sqrt{\mathrm{D}}}{\sqrt{p}} \times -\frac{dx}{\sqrt{e^2 - x^2}}$. Donc le temps d'une demi-oscillation $= \frac{\sqrt{\mathrm{D}}}{\sqrt{p}} \times \frac{c}{2}$. Donc le temps d'une demi-vibration est au temps d'une demi-oscillation, comme $\frac{\sqrt{\mathrm{ML}}}{2\sqrt{\mathrm{G}}}$ à $\frac{\sqrt{\mathrm{D}}}{\sqrt{p}} \times \frac{c}{2}$, ou comme $\sqrt{p\mathrm{ML}}$ à $\sqrt{c^2\,\mathrm{DG}}$.

Mais la masse multipliée par la pesanteur d'une particule est égale au poids ou $p\mathrm{M} = \mathrm{P}$. Donc $\sqrt{p\mathrm{ML}} = \sqrt{\mathrm{PL}}$. Donc le temps d'une vibration est au temps d'une oscillation, comme $\sqrt{\mathrm{PL}} : \sqrt{c^2\mathrm{DG}}$. Or c'est précisément ce que nous avons démontré ailleurs, et ce que M. Euler suppose dans toutes ses propositions sur les cordes.

Cependant, comme il est beaucoup plus vraisemblable que je n'entends point cet endroit de M. Euler, qu'il ne l'est qu'il se soit trompé, je supposerai qu'afin que la véhémence de deux sons soit la même, il faut que les poids tendants soient proportionnels aux longueurs des cordes; d'où nous déduirons avec lui une règle qui peut être d'usage dans la construction des instruments.

Conservant toujours les mêmes expressions, $\frac{\mathrm{G}}{\mathrm{L}}$, $\frac{\mathrm{GL}}{\mathrm{P}}$, $\frac{\mathrm{L}^2}{\mathrm{P}}$, quotient de $\frac{\mathrm{GL}}{\mathrm{P}}$ divisé par $\frac{\mathrm{G}}{\mathrm{L}}$ et le rapport de $\frac{\mathrm{P}}{\mathrm{L}}$ à L, sont tous constants : $\frac{\mathrm{G}}{\mathrm{L}}$, parce que les poids tendants doivent toujours être comme les longueurs, pour que la véhémence des sons soit la même; $\frac{\mathrm{GL}}{\mathrm{P}}$, parce que les poids tendants doivent toujours être en raison composée de la directe des poids des cordes et de l'inverse de leurs longueurs, pour que les sons soient

uniformes; et ces deux raisons constantes, divisées l'une par l'autre, donnent le rapport constant de L^2 à P, ou celui de $\frac{P}{L}$ à L. Mais $\frac{P}{L}$ est l'épaisseur de la corde; l'épaisseur de la corde doit donc être comme sa longueur; et la longueur, comme le poids tendant.

D'ailleurs, le son est, ainsi que nous l'avons démontré, comme $\sqrt{\frac{G}{PL}}$, et mettant à la place de G et de P leurs proportionnelles L et L^2, on trouve le son réciproquement comme la longueur de la corde.

Ainsi, selon le savant auteur que nous avons cité, pour conserver à un son l'uniformité, et l'égalité de force entre plusieurs sons, il faut que le poids tendant, la longueur de la corde, et son propre poids, soient tous réciproquement comme le son ou comme le nombre des vibrations à produire dans un temps donné, la force pulsante étant la même.

REMARQUE.

Mais tout cela n'est vrai que dans la supposition que l'expression de la plus grande vitesse n'est pas telle que nous l'avons trouvée; car si $u = \frac{ac\sqrt{G}}{\sqrt{ML}}$, on aura, pour que les véhémences soient égales, $\frac{\sqrt{G}}{\sqrt{ML}} = \frac{\sqrt{g}}{\sqrt{ml}}$; et par conséquent $\frac{\sqrt{G}}{\sqrt{ML}}$ constante. D'ailleurs, lorsque les cordes sont de même matière, les masses sont comme les poids; donc, substituant P à M, on aura $\sqrt{\frac{G}{PL}}$ constante. Or, $\sqrt{\frac{G}{PL}}$ est l'expression du son. Donc la force pulsante étant la même, il faut que les sons soient les mêmes pour être également forts, ou des sons différents ne peuvent être également forts, la force pulsante étant la même; résultat bien différent de celui que donne l'expression que M. Euler assigne à u, et cependant assez conforme à l'expérience.

On pourrait se proposer ici un problème dont je vais donner la

solution; c'est de trouver le plus grand écart de la corde, la force pulsante étant donnée.

PROBLÈME.

La force pulsante étant donnée, trouver le plus grand écart de la corde.

SOLUTION.

Soit (fig. 5) F la force pulsante. Les points S de la corde partiront avec des vitesses qui seront comme S P; car je suppose que la corde prend tout en partant la forme de la courbe musicale; et chaque particule de cette corde étant supposée animée de sa vitesse initiale, la somme des forces qui en résultera sera égale à F.

Soit u la vitesse en D, $\frac{uz}{a}$ sera la vitesse en S, $Pp = dy$, et par conséquent la masse $Pp = \frac{P\,dy}{L}$, et la quantité de mouvement en $S = \frac{uz}{a} \times \frac{P\,dy}{L}$. Substituant à dy et à z leurs valeurs tirées de l'équation de la courbe, l'expression précédente se transformera en $\frac{u.P.r^{\frac{1}{2}}.a^{\frac{1}{2}}}{L} \times \frac{(a-x)\,dx}{\sqrt{2ax-x^2}}$ dont l'intégrale est $\frac{u.P.r^{\frac{1}{2}}.a^{-\frac{1}{2}}}{L} \times \sqrt{2ax-x^2}$ qu'il faut doubler et compléter; je dis doubler, parce que l'intégrale prise sans être doublée, ne donnerait que la quantité de mouvement de la partie CD.

On a donc $\frac{2uPr^{\frac{1}{2}}a^{-\frac{1}{2}} \times a}{L} = \frac{2uPr^{\frac{1}{2}}a^{\frac{1}{2}}}{L}$ qu'il faut faire égal à F. Mais $r = \frac{L^2}{a.\,c^2}$, donc $r^{\frac{1}{2}} = \frac{L}{c^{\frac{1}{2}}a}$; donc $F = \frac{2uP}{c}$.

Mais $u = \frac{ac\sqrt{G}}{\sqrt{ML}}$. Donc $\frac{F.\,c}{2P} = \frac{ac\sqrt{G}}{\sqrt{ML}}$. Or, les cordes étant supposées de même matière, $M = P$. Donc $a = \frac{F\sqrt{L}}{2\sqrt{PG}}$. Ce qu'il fallait trouver.

Cette dernière expression peut encore se simplifier; car nous

avons dit que, pour avoir des sons uniformes, il fallait que G fût comme $\frac{P}{L}$; substituant donc cette valeur, il vient $a = \frac{FL}{2P}$.

Nous allons passer à quelques autres sons de la première espèce, et abandonner les cordes pour n'y revenir que lorsque l'analogie des corps sonores dont nous avons encore à parler nous y ramènera.

VIII.

On peut rapporter à la première espèce de sons les cloches, les verges de métaux, et même les bâtons durcis au feu ; mais on sait peu de chose sur ces corps. Il est presque impossible de déterminer le son d'une cloche par sa forme et son poids. Il faudrait entrer dans des considérations vagues sur l'élasticité et la cohésion des parties de la matière dont on les fond. Ce que l'on peut avancer, c'est que les sons de deux cloches de même matière et de figure semblable seront entre eux réciproquement comme les racines cubiques des poids ; c'est-à-dire que si l'une pèse huit fois moins que l'autre, elle fera dans le même temps un nombre double de vibrations ; un nombre triple, si elle pèse vingt-sept fois moins ; et ainsi de suite ; car en leur appliquant ce que nous avons dit des cordes, et faisant le poids tendant G, comme $\frac{P}{L}$, la formule $\sqrt{\frac{G}{PL}}$ se réduit à $\frac{1}{L}$: mais lorsque des corps homogènes sont semblables, leurs poids sont entre eux comme les cubes de leurs côtés homologues ; et par conséquent leurs côtés homologues comme les racines cubiques de leurs poids ; donc les nombres de vibrations produites dans un temps donné étant comme $\frac{1}{L}$, elles seront aussi comme $\frac{1}{\sqrt[3]{P}}$.

Quant aux verges sonores, si, pour estimer le rapport de leurs sons, il ne faut avoir égard qu'à leurs longueurs, comme M. Euler le prétend ; s'il faut considérer les fibres qui les composent comme autant de cordes qui font leurs vibrations séparément ; s'il faut négliger la force tendante, la formule $\sqrt{\frac{G}{PL}}$ devient alors $\sqrt{\frac{1}{PL}}$. Mais si les verges sont semblables et

de même matière, P sera comme L^3. Donc $\sqrt{\frac{1}{PL}}$ se réduit à $\frac{1}{L^2}$; c'est-à-dire, que les nombres des vibrations, produites dans un temps donné, seront réciproquement comme les carrés des longueurs.

REMARQUE.

Mais, dira-t-on, pourquoi négliger, dans le cas des verges, la force tendante que l'on fait entrer en calcul lorsqu'il est question des cloches?

C'est que la raideur des verges est si grande, relativement à la force pulsante qui les fait résonner, qu'on peut, sans erreur sensible, traiter comme constante la force qui les tend. Mais il n'en est pas ainsi des cloches : la figure d'une cloche s'altère sensiblement quand elle est en volée; de ronde qu'elle était en repos, le coup du battant la rend ovale; et l'œil aperçoit cet effet, qui sera d'autant moins sensible, que le poids de la cloche sera grand, eu égard à son diamètre; c'est-à-dire, que la force tendante peut être supposée comme $\frac{P}{L}$.

La dilatation et la percussion subite de l'air, qui sont les deux causes des sons de la seconde espèce, agissent à peu près de la même manière.

L'extrême vitesse de l'air, dans la dilatation, ou celle d'un corps mû, dans la percussion, donne lieu à une compression : l'air comprimé tend à se restituer dans son état naturel, mais d'un mouvement accéléré en vertu duquel il exerce des vibrations semblables à celles d'une corde. Or, c'est par ces vibrations qu'il faut expliquer le bruit ou plutôt le son des vents, du tonnerre, de la poudre à canon, et de tout corps lancé dans l'air avec vitesse. Mais comme il est impossible d'appliquer à ces phénomènes le calcul, je passe aux sons de la troisième espèce, après avoir observé qu'il y a entre le bruit et le son une grande différence.

Le bruit est un; le son au contraire est composé : un son ne frappe jamais seul nos oreilles; on entend avec lui d'autres sons concomitants qu'on appelle ses harmoniques. C'est de là que M. Rameau est parti, dans sa *Génération harmonique*;

voilà l'expérience qui sert de base à son admirable système de composition, qu'il serait à souhaiter que quelqu'un tirât des obscurités qui l'enveloppent, et mît à la portée de tout le monde, moins pour la gloire de son inventeur, que pour les progrès de la science des sons.

IX.

Plus la cause d'un phénomène est cachée, moins on fait d'efforts pour la découvrir. Mais cette paresse, ou ce découragement des esprits, n'est ni le seul, ni peut-être le plus grand obstacle à la perfection des arts et des sciences. Il y a une sorte de vanité qui aime mieux s'attacher à des mots, à des qualités occultes, ou à quelque hypothèse frivole, que d'avouer de l'ignorance; et cette vanité leur est plus funeste encore. Bien ou mal, on veut tout expliquer; et c'est grâce à cette manie, que l'horreur du vide a fait monter l'eau dans les pompes; que les tourbillons ont été la cause des mouvements célestes; que l'attraction sera longtemps encore celle de la pesanteur des corps; et, pour en revenir à mon sujet, qu'on avait attribué jusqu'à présent au frémissement de la surface intérieure du tuyau le son et les autres propriétés des flûtes. Ces instruments avaient beau rendre le même son, quoique l'épaisseur, la matière et l'ouverture en fussent différentes, on s'en tenait opiniâtrément à un système que la diversité seule de la matière était capable de renverser.

Enfin M. Euler, après avoir soigneusement examiné la structure des flûtes, trouva une manière d'en expliquer les effets, aussi solide qu'ingénieuse. Ce morceau de physique est peu connu, quoique ce soit un des plus beaux que nous ayons; ce sont ces deux motifs réunis au besoin que j'en ai pour les conséquences que j'en tirerai, qui me déterminent à l'insérer ici.

La flûte est composée, ainsi que les tuyaux appelés, dans un buffet d'orgue, tuyaux à bouche ou de mutation, du pied ABE qui est en bec ou en cône (fig. 9); c'est ce bec qui introduit le vent qui fait résonner le tuyau. A ce pied est joint le corps EDDC du tuyau. Il y a entre le pied et le corps un diaphragme EF percé d'une ouverture FB par où le vent s'échappe. On appelle cette ouverture lumière. Enfin, au-dessus

de cette ouverture est la bouche BC du tuyau. C'est une espèce de fenêtre dont la lèvre d'en haut CC, qui est en biseau, coupe le vent au sortir de la lumière, et n'en admet dans le tuyau qu'une couche légère. Telle est aussi la figure des anches, et celle que prennent les lèvres au défaut d'anches; ce qui fait rentrer les flûtes traversières et autres dans la classe des flûtes à bec ou tuyaux de mutation.

Il faut observer de plus que, dans les instruments à vent, les parois intérieures sont dures et polies, et que l'air n'y rencontre aucun obstacle.

Il suit de cette construction que l'air, au sortir de la lumière, rase la surface intérieure du tuyau et comprime celui dont il était rempli. Cet air comprimé se dilate à son tour; et le son est produit par ces vibrations réciproques qui naissent de l'inspiration, et qui durent autant qu'elle.

Cela supposé, dit M. Euler, cherchons le son d'une flûte dont la longueur et la capacité soient données, et renonçons à cette explication, si la solution de ce problème ne s'accorde pas avec les expériences.

Le corps sonore dont les vibrations transmises à l'air viennent frapper notre oreille, c'est l'air même contenu dans le tuyau, dont la quantité se déterminera par la longueur et la capacité de la flûte.

La pesanteur de l'atmosphère qui contraint l'air, dont la flûte est remplie, d'exercer des vibrations, fait ici la fonction de poids tendant ; et ce poids sera connu par la hauteur à laquelle le vif-argent est suspendu dans le tube de Torricelli.

Voilà donc le cas des flûtes réduit à celui des cordes, et soumis à la formule $\sqrt{\frac{G}{PL}}$.

Soit a la longueur d'une flûte, b^2 son ouverture, le rapport de la pesanteur de l'air à celle du vif-argent $\frac{n}{m}$; la hauteur du mercure dans le baromètre k; c'est-à-dire que nous avons une corde dont la longueur est a, le poids mab^2, et la tension égale à la pression de l'atmosphère. Mais les pressions des fluides sont, comme on le démontre en hydrodynamique, comme les bases multipliées par les hauteurs. La base est ici b^2, et la hauteur k; donc le poids tendant est comme nkb^2; et par con-

séquent le nombre des oscillations faites dans une seconde, comme $\frac{355}{113}\sqrt{\frac{881\,nkb^2}{24a \times mab^2}} = \frac{355}{113\,a}\sqrt{\frac{881\,nk}{24\,m}}$ = au son qu'il fallait déterminer.

Or, la raison de m à n étant toujours à peu près la même, et les différentes températures de l'air n'influant pas considérablement sur la hauteur k, les sons des flûtes cylindriques ou prismatiques seront entre eux réciproquement comme les longueurs; car, effaçant toutes les constantes, l'équation précédente se réduit à $\frac{1}{a}$.

Mais entrons dans le détail des phénomènes; c'est lui qui ruine ou soutient une hypothèse. Cherchons donc, en demeurant dans celle de M. Euler, comment le son d'une flûte dont la longueur est donnée, est au son d'une corde dont la longueur, le poids et la tension sont connus. Si l'expérience et le calcul conservent entre la corde et la flûte l'unisson que nous y supposerons, il en résultera, pour la théorie que nous venons d'exposer, un grand degré de certitude.

Soit la plus grande valeur de $\frac{n}{m}$ dans les temps chauds 12 000; sa plus petite valeur dans les temps froids 1 000; la plus grande hauteur k du mercure dans le baromètre 2 460; sa plus petite hauteur 2 260. Donc, le baromètre et le thermomètre étant l'un et l'autre à leurs plus grandes hauteurs, le son d'une flûte quelconque a sera comme $\frac{960\,771}{a}$; et, lorsqu'ils seront à leurs plus petites hauteurs, comme $\frac{840\,714}{a}$; et prenant un milieu entre ces deux expressions, on aura $\frac{900\,000}{a}$ pour le nombre des vibrations, et par conséquent le son d'une flûte a, dans les temps ordinaires, lorsqu'il ne fait ni bien froid ni bien chaud. Donc une flûte qui fait 100 vibrations par seconde, a 9 000 scrupules ou 9 pieds du Rhin de longueur. Donc une flûte qui ferait 118 vibrations par seconde, et qui résonnerait le *c* ou le *C sol ut*, aurait 7 627 scrupules ou $7\frac{1}{2}$ pieds du Rhin de longueur : ce qui s'accorde avec l'expérience; car

c'est en effet cette longueur que l'on donne aux tuyaux que l'on prend pour le *C sol ut*.

Mais, dira-t-on, ce n'est pas $7\frac{1}{2}$ pieds qu'on leur donne, mais 8 pieds communément.

J'en conviens; mais il faut négliger cette différence; car, selon la température de l'air, le tuyau rendra des sons qui seront entre eux dans la raison des nombres 840 714, 960 771, ou dans le rapport de 8 à 9; ce qui prend plus d'un demi-pied sur la longueur entière du tuyau.

Ces altérations successives dans le son d'une même flûte achèvent de confirmer le système de M. Euler : car les musiciens éprouvent tous les jours, dans la comparaison qu'ils ont à faire des instruments à corde avec les instruments à vent, que, pour les mettre à l'unisson, il faut tantôt diminuer, tantôt augmenter la tension des cordes; et que la plus grande différence est d'un ton majeur entier; intervalle exprimé par le rapport de 8 à 9.

On observe encore que les flûtes ont plus de haut dans un temps serein et chaud, que dans un temps froid et orageux, et qu'elles deviennent un peu plus aiguës pendant qu'on en joue. Ces deux phénomènes partent de la même cause : c'est que la chaleur naturelle de l'air dans un temps serein, ou celle qu'il reçoit pendant l'inspiration, rend ses vibrations un peu plus promptes; et par conséquent le son un peu plus aigu; et d'ailleurs le poids de l'air m étant moindre, la fraction $\frac{n}{m}$ est plus grande, et par conséquent le nombre des vibrations plus grand.

La force du son dépend, dans les flûtes, de la violence de l'inspiration et du rapport de la capacité du tuyau à sa longueur. Il en est encore en cela de ces instruments comme des cordes : la longueur et l'épaisseur de celles-ci répondent à la longueur et à la capacité de ceux-là.

Toute corde n'est pas propre à rendre tout son. Il lui faut quelquefois une certaine grosseur pour un son donné. On ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à discrétion la capacité d'une flûte de longueur donnée; il y a des limites au delà desquelles elle ne résonne plus; mais appliquant aux tuyaux à bouche ce que nous avons dit de la longueur, du poids et de la tension des cordes, pour en tirer des sons uniformes, il faut

faire la base ou la capacité proportionnelle à la longueur, et la longueur proportionnelle à la pression de l'atmosphère, qui est toujours proportionnelle à l'ouverture.

Quant à l'inspiration, elle a aussi ses lois. Trop faible, la flûte ne rend point de son ; trop forte, elle fait résonner la flûte une octave au-dessus de son ton. Plus forte encore, elle rendra la douzième, la quinzième, et ainsi de suite.

Pour découvrir le rapport de ces degrés successifs, nous serons forcés de revenir aux cordes, et d'en examiner quelques propriétés. En attendant, nous observerons que la force du son dans les flûtes étant proportionnelle à celle de l'inspiration, plus l'inspiration sera violente, le son demeurant le même quant au degré du grave à l'aigu, plus les vibrations de l'air contenu dans le tuyau seront grandes, sans toutefois qu'elles en deviennent plus fréquentes. Mais la grandeur ou l'amplitude des vibrations est tellement déterminée par la capacité ou le diamètre de la flûte, que le même son ne peut pas subsister et conserver son degré dans toutes les variations possibles de l'inspiration. Il faut même qu'après avoir passé successivement par différents degrés du grave à l'aigu, il s'éteigne entièrement.

X.

Ce paragraphe sera sans doute un des meilleurs de ce mémoire. Je le dois presque en entier à M. de Fontenelle. Cet auteur dit ingénieusement à son ordinaire, *Hist. de l'Acad.*, année 1700, qu'une recherche ou même une découverte n'est, pour ainsi parler, que l'épisode d'une autre. M. Sauveur, ajoute-t-il, en examinant la théorie de certains instruments qui vont par *sauts* et passent irrégulièrement d'un ton à un autre, fut obligé, pour en rendre raison, de recourir à des expériences qui lui produisirent un phénomène dont il fut extrêmement surpris ; car quel philosophe aurait cru qu'un corps, mis en mouvement de manière que toutes ses parties y doivent être, en conserve cependant quelques-unes immobiles dans de certains intervalles, ou plutôt en rend quelques-unes immobiles par une distribution singulière qu'il semble faire entre elles du mouvement qu'il a reçu?

Si une corde d'instrument est tendue sur une table, et qu'un

chevalet mobile qui glisse sous la corde soit arrêté à quelqu'un de ses points, en sorte que, quand on pincera par le milieu l'une des deux parties déterminées par la position du chevalet, l'autre ne participe point du tout à l'ébranlement; on sait que le ton de la partie pincée sera au ton de toute la corde, en raison des longueurs de cette partie et de la corde entière. Si cette partie est $\frac{1}{4}$, elle sera à la double octave en haut de toute la corde. Si elle est $\frac{1}{2}$, elle sera à son octave; et si au lieu de pincer $\frac{1}{4}$, on pinçait la partie $\frac{3}{4}$, il est encore indubitable que les longueurs de cette partie et de la corde entière étant comme 3 à 4, l'une résonnerait la quarte de l'autre.

Mais si le chevalet n'empêche pas entièrement la communication des vibrations des deux parties; si ce n'est qu'un obstacle léger, comme le bout d'une plume; si la corde est menue; les deux parties, quoique inégales, rendront le même ton et formeront le même intervalle avec la corde entière.

Il ne serait pas étonnant qu'elles fussent toutes deux à l'unisson de la corde entière; on concevrait alors que l'obstacle léger ne les empêcherait pas de faire les mêmes vibrations que la corde entière, et qu'il ne tiendrait lieu de rien. Mais il est effectivement obstacle; il détermine les parties de la corde à être effectivement parties, et à rendre un son différent de la toute; et le merveilleux est qu'il laisse le même ton à des parties inégales. Si, par exemple, l'obstacle est au quart de la corde, non-seulement ce quart étant pincé, rend la double octave aiguë de la toute, mais l'autre partie, qui est trois quarts et qui devrait donner la quarte de la toute, donne la même double octave.

Sur ce phénomène si bizarre, M. Sauveur imagina que, puisque $\frac{3}{4}$ rendaient le même ton que $\frac{1}{4}$, ils ne devaient pas faire des vibrations proportionnées à leurs longueurs; qu'il fallait qu'ils se partageassent en trois parties, égales chacune au premier quart, et qui fissent chacune leurs vibrations séparément. En ce cas, c'eût été la même chose que si l'on eût pincé à la fois ces trois parties égales; elles eussent été toutes à l'unisson entre elles et le premier quart, c'est-à-dire à la double octave aiguë de la corde entière. Mais, cela supposé comme vrai, il y aurait donc eu nécessairement entre les vibrations de deux parties égales un point immobile qui ne suivait ni l'une ni l'autre vibration, et par conséquent deux points immobiles sur les $\frac{3}{9}$ de la

corde, et trois dans la corde entière; en comptant pour un de ces points celui où est posé l'obstacle léger, parce qu'il est effectivement entre deux vibrations. M. Sauveur appelle ces vibrations partielles et séparées, ondulations; leurs points immobiles, nœuds; et le point du milieu de chaque vibration, le ventre de l'ondulation.

Lorsque M. Sauveur apporta à l'Académie cette expérience de deux tons égaux sur les deux parties inégales d'une corde, elle y fut reçue avec tout le plaisir que font les nouvelles découvertes; mais quelqu'un de la compagnie se souvint qu'elle était déjà dans un ouvrage de M. Wallis. Quant à la pensée des nœuds, qui n'était qu'un petit système, on trouva dans l'assemblée le moyen d'éprouver si elle était vraie. On mit sur les points de la corde où, suivant la supposition, se devaient faire les nœuds et les ventres des ondulations, de très-petits morceaux de papier à demi pliés, qui pouvaient tomber sans peine au moindre mouvement. On pinça la corde, et l'on vit avec contentement, et même avec admiration, que les petits papiers des ventres tombèrent aussitôt, et que ceux des nœuds demeurèrent en place. Dans la suite, pour les distinguer mieux, on fit les uns rouges, et on laissa les autres blancs; de sorte que les rouges et les blancs étaient disposés alternativement; et l'on vit toujours qu'il n'y avait que ceux d'une couleur qui tombassent. Les points, qui d'espace en espace se maintiennent immobiles entre tous les autres points qui se meuvent, et dans un corps qui aurait dû prendre du mouvement selon toute sa longueur, auraient été sans doute une grande merveille pour un physicien qui n'y aurait pas été préparé et amené par degrés.

Il paraît par là que l'obstacle léger, placé, comme nous l'avons supposé jusqu'ici, sur un quart de la corde, n'empêche pas, à la vérité, la communication des vibrations de deux parties de la corde, parce qu'il est léger; mais qu'au moins il empêche une communication facile, parce qu'il est obstacle. Il détermine d'abord les deux parties à faire séparément et indépendamment l'une de l'autre, leurs vibrations. Mais comme elles sont inégales, la plus petite fait ses vibrations beaucoup plus vite; et parce qu'elle communique toujours avec l'autre, qui est beaucoup plus lente, elle la hâte et la force à suivre son mouvement. Or cette partie plus grande ne peut jamais, à cause de

sa longueur, faire ses vibrations en même temps que la plus petite, et lui obéir, à moins qu'elle ne se partage en parties toutes égales à cette partie qui domine à cause de sa vitesse.

Si au lieu de mettre l'obstacle sur $\frac{1}{4}$, on le met sur $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, etc., ce sera toujours la même chose, et le ton des $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{5}$, etc., ne sera que celui de $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, etc.; en un mot, l'obstacle léger étant posé sur une partie aliquote quelconque de la toute, c'est elle seule qui donne le ton à la partie plus grande qui est de l'autre côté.

Mais si l'obstacle n'est point sur une partie aliquote; par exemple, si la corde ayant cinq parties, il est sur les $\frac{2}{5}$, ces $\frac{2}{5}$ forçant d'abord les $\frac{3}{5}$ qui sont de l'autre côté à prendre une vitesse égale à la leur, ces $\frac{3}{5}$ ne la peuvent prendre qu'en s'accourcissant et en s'égalant aux $\frac{2}{5}$. Il reste donc $\frac{1}{5}$, qui est la plus petite partie, et dont les vibrations sont les plus promptes. Cette petite partie, qui n'a point été déterminée d'abord par la position de l'obstacle, et qui ne se forme que dans la suite et par une conséquence de la formation des autres, ne laisse pas de donner la loi à tout le reste; et les $\frac{2}{5}$, et les $\frac{3}{5}$ ne rendront le ton que de $\frac{1}{5}$. Si l'obstacle était mis sur $\frac{4}{7}$, il est évident, par la même raison, qu'elle se partagerait aussi en sept parties; c'est la même chose pour tous les autres cas semblables.

En appliquant cette hypothèse sur trois vingtièmes, il semble que ces $\frac{3}{20}$ partageant d'abord la corde en parties égales à elles, il resterait pour petite partie qui devrait dominer le reste $\frac{2}{20}$ ou $\frac{1}{10}$, et qu'ainsi la corde se partagerait en dixièmes. Mais il faut remarquer que l'obstacle doit toujours former un nœud à l'endroit où il est, parce qu'effectivement il arrête en partie les vibrations, et qu'il est le premier principe qui les change. Or, dans l'hypothèse présente, si la corde se partageait en dixièmes, l'obstacle se trouverait sur un ventre, et non sur un nœud; ce qui est impossible; et par conséquent il faut que la corde se partage en vingtièmes.

Donc, que l'obstacle soit mis sur une partie aliquote ou non, la corde se partagera toujours dans le nombre de parties marqué par le dénominateur de la fraction.

Il s'ensuit de là que quelque différentes que soient les parties où l'on met l'obstacle, le ton est le même toutes les fois que le dénominateur de la fraction est nécessairement le même.

Par exemple, la corde étant de vingt parties, il sera indifférent de mettre l'obstacle sur $\frac{1}{20}$, $\frac{3}{20}$, $\frac{7}{20}$, $\frac{9}{20}$, $\frac{11}{20}$, $\frac{13}{20}$, $\frac{17}{20}$, $\frac{19}{20}$. Mais non pas sur $\frac{2}{20}$, $\frac{4}{20}$, $\frac{5}{20}$, etc., parce que ces fractions pouvant se réduire, le dénominateur n'est pas nécessairement le même.

En faisant couler l'obstacle sous les 20 divisions de la corde, il est aisé de voir quels sont les nœuds ou intervalles des sons des différentes parties de la corde, comparés au son de la corde entière. En voici une petite table tirée de l'*Histoire de l'Académie.*

TABLE.

Partie de la corde divisée en vingtièmes.	*Intervalles rendus par les différentes parties relativement à la corde entière.*
$\frac{1}{20}$, $\frac{3}{20}$, $\frac{7}{20}$, $\frac{9}{20}$, $\frac{11}{20}$, $\frac{13}{20}$, $\frac{17}{20}$, $\frac{19}{20}$.	$\frac{1}{16}$ est la quatrième octave de 1. $\frac{1}{16}$ et $\frac{1}{20}$ sont entre eux comme

4 à 5, expression de la tierce majeure. C'est-à-dire que si l'on divise une corde 1 en vingtièmes, et que si l'on met d'un côté d'un obstacle léger $\frac{1}{20}$, et de l'autre $\frac{19}{20}$, ou $\frac{3}{20}$ et $\frac{17}{20}$, ou $\frac{7}{20}$ et $\frac{13}{20}$, etc., les sons rendus par les deux parties de la corde feront une tierce majeure avec la quatrième octave de la corde entière.

Ou $\frac{2}{20}$ $\frac{1}{10}$ — $\frac{1}{8}$ est la troisième octave de 1. Or les sons rendus par $\frac{1}{8}$ et $\frac{1}{10}$, sont entre eux réciproquement comme ces longueurs, c'est-à-dire, comme 8 à 10, ou 4 à 5, tierce majeure. Donc les parties de la corde entière $\frac{2}{20}$ et $\frac{18}{20}$ ou $\frac{1}{10}$ et $\frac{9}{10}$ divisée par un obstacle léger, donneront des sons qui seront à la tierce majeure de la troisième octave aiguë de la corde entière.

Ou $\frac{4}{20}$ $\frac{1}{5}$ — $\frac{1}{4}$ est la seconde octave de 1. Mais les sons rendus par $\frac{1}{4}$ et $\frac{1}{5}$, sont entre eux réciproquement comme ces longueurs, ou comme 4 à 5, c'est-à-dire qu'ils seront à la tierce majeure de la seconde octave de 1 ou de la corde entière.

REMARQUE.

Une expérience qui méritait bien d'être faite, et qu'il ne paraît pas qu'on ait tentée, c'eût été de diviser la corde entière

en parties égales, et une de ces parties égales en deux autres qui eussent un rapport incommensurable entre elles, comme celui de 1 à $\sqrt{2}$, ou $\sqrt{3}$, ou $\sqrt{5}$; et de laisser l'incommensurable d'un côté de l'obstacle léger; et le reste de la corde, de l'autre.

QUESTIONS.

Si les deux parties, dans lesquelles la corde entière est divisée par l'obstacle léger, sont incommensurables entre elles,

1° Quel sera le son rendu par les deux parties?

2° Quel rapport aura ce son avec celui de la corde entière?

3° Y aura-t-il sur la corde pincée, après avoir ainsi placé l'obstacle léger, des ondulations, des nœuds, des ventres et des points immobiles?

4° Dans la supposition qu'il y ait des nœuds, où seront-ils placés?

RÉPONSE.

Lorsque les parties de la corde sont incommensurables, n'arrivera-t-il pas un phénomène analogue à celui que rapportent quelques auteurs d'optique, qu'il a si fort embarrassés? C'est la vision confuse de l'objet, lorsque les rayons réfléchis ou rompus entrent dans l'œil convergents, c'est-à-dire comme s'ils venaient d'un point placé derrière l'œil. Si cela est, voilà des choses communes entre deux sensations d'une espèce bien différente.

Il est évident qu'en continuant la Table précédente, le mouvement de l'obstacle léger, toujours promené de l'une de ces parties à l'autre, produirait une suite irrégulière de tons, tantôt les mêmes, tantôt différents; et qu'un instrument de musique, en qui il se trouverait quelque chose de pareil, ferait ce qu'on appelle des sauts, et passerait d'un ton à l'autre, ou reviendrait au même, sans aucune proportion sensible, sans degrés successifs, et contre toutes les règles connues. Aussi la trompette marine, qui n'est qu'un monocorde, où le doigt tient lieu de l'obstacle léger, a-t-elle de ces bizarreries qui avaient été inexplicables jusqu'à M. Sauveur, et qui deviennent fort claires par le système des ondulations. La trompette ordinaire, le cor de chasse, les grands instruments à vent, sont pareillement sujets à ces irrégularités; elles naissent de la violence de l'inspiration.

Si les deux moitiés de l'instrument font séparément leurs oscillations, le son monte à l'octave. Si, la force de l'inspiration étant augmentée, les tiers de l'instrument, ou plutôt de l'air qu'il contient, font séparément leurs oscillations, on aura la douzième. Si on augmente successivement l'inspiration, et qu'on fasse osciller les $\frac{1}{4}$, les $\frac{1}{5}$ et les $\frac{1}{6}$, etc., l'instrument fera des sauts, et rendra des sons dont il est facile de connaître le rapport au son le plus grave.

La division de l'air contenu dans les tuyaux des flûtes, suit cette progression : 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, etc.; et quoique la nature des cors de chasse, des clairons et des trompettes ne soit pas tout à fait la même que celle de ces instruments, l'inspiration produit en eux les mêmes divisions. D'où il est aisé de conclure qu'ils n'ont aucun son moyen entre la première octave et la seconde ; qu'un seul son moyen, entre la seconde octave et la troisième ; que trois sons moyens, entre la troisième octave et la quatrième, etc.

On peut proposer ici un problème. La longueur de la flûte et son ouverture étant données, trouver la force de l'inspiration, pour que l'instrument fasse des sauts, passe, par exemple, de la première octave 1 à la seconde $\frac{1}{2}$.

Voici comment je le résous. Il est à présumer que les deux parties de l'air contenu dans l'instrument ne commencent à osciller séparément que lorsque l'inspiration a été assez forte pour donner à l'air entier la plus grande vibration qu'il peut exercer, et le couper, pour ainsi dire, en deux parties égales. Mais, en considérant, comme nous avons fait jusqu'à présent, et comme le calcul et l'expérience nous y autorisent, l'air contenu dans la flûte comme une corde dont le poids de l'atmosphère était le poids tendant, il est évident que la plus grande oscillation de l'air contenu dans la flûte répondra au plus grand écart de la corde. Or, nous avons trouvé le plus grand écart de la corde, la force pulsante étant donnée ; nous trouverons donc ici, par la même voie et par la même formule, la force pulsante ou la violence de l'inspiration, si le plus grand écart est donné. Mais le plus grand écart est donné, c'est le diamètre de l'ouverture de la flûte ; donc nous aurons la violence de l'inspiration ou la force pulsante $F = \frac{2a\sqrt{PG}}{\sqrt{L}}$.

La même formule aura lieu pour tous les autres sauts, en supposant la flûte raccourcie : ainsi veut-on avoir la violence de l'inspiration, pour que l'air contenu se divise en trois parties, et par conséquent pour que la flûte fasse le saut $\frac{1}{3}$; on n'a qu'à employer dans la formule au lieu de L, $\frac{2\,L}{3}$; et ainsi des autres sauts.

On observera que tout ce que j'ai dit jusqu'à présent, concerne les tuyaux prismatiques et cylindriques. Il serait peut-être plus difficile de déterminer leurs sons, s'ils étaient supposés de quelque figure dont les côtés fussent convergents ou divergents. Mais on pourrait toujours rapporter l'air qu'ils contiendraient à une corde, le poids de l'atmosphère au poids tendant, et résoudre les problèmes par les formules que nous avons données.

On peut tirer, de ce que nous avons dit sur les flûtes, une manière de fixer le son. Ce sera le sujet de ce dernier paragraphe.

VI.

Avant qu'une corde, dont la longueur est 2, soit accourcie jusqu'à n'être plus que 1, c'est-à-dire à l'octave en haut du son qu'elle rendait auparavant, elle peut passer par autant de divisions que l'on voudra. M. Sauveur, dans son nouveau système de musique, fixe ce nombre de divisions à 43 ; et ces 43 parties, qu'il appelle *mérides* et qui remplissent toute l'étendue de l'octave, donnent les tons les plus sensibles et les plus ordinaires qui y soient compris. Mais si l'on veut aller à des divisions de sons plus délicates, il faut encore diviser chaque méride en 7 parties, qui s'appelleront *eptamérides*, et l'on aura par conséquent dans une octave, 301 eptamérides.

Les vibrations de deux cordes égales doivent toujours aller ensemble, commencer, finir, recommencer dans le même instant. Mais celles de deux cordes inégales doivent être tantôt séparées et tantôt réunies, et d'autant plus longtemps séparées, que les nombres qui expriment l'inégalité de ces cordes seront plus grands. Car, que deux cordes soient entre elles comme 1 à 2, et qu'elles commencent en même temps leurs vibrations, il est

évident, par tout ce que nous avons dit jusqu'à présent, qu'après deux vibrations de la plus courte et de la plus aiguë, et une vibration de l'autre, elles recommenceront à partir ensemble, et qu'ainsi, sur deux vibrations de la plus courte, il y aura toujours une réunion de vibrations de toutes les deux. Si elles étaient comme 24 à 25, il n'y aurait une réunion de leurs vibrations qu'à chaque 25ᵉ vibration ; et il est clair que, pour de plus grands nombres, les réunions sont encore plus rares.

Voilà bien des rapports, mais rien d'absolu. Pour s'entendre, il faudrait fixer un terme au-dessus duquel on prît les tons aigus, et au-dessous les tons graves. A cet effet, on s'est servi et on se sert encore d'un petit tuyau de bois ou de métal, ajusté à l'extrémité d'un soufflet chargé d'un poids qui en chasse l'air et qui fait résonner le tuyau. Cet instrument s'appelle un ton. Ce nom lui vient de son usage, car c'est par son moyen que l'on détermine le ton sur lequel les voix et les instruments doivent s'accorder dans un concert; et comme les musiciens souhaitent que ce ton soit toujours le même, ils supposent que l'instrument dont ils usent pour le retrouver d'un jour à l'autre, le rend exactement : supposition qui n'est pas vraie, à la rigueur ; car 1° un tuyau d'orgue de quatre pieds, qui par sa nature est beaucoup plus juste qu'un petit instrument de bois ou de métal, ne donne pas toujours le même son ; 2° la matière du petit tuyau étant susceptible d'altération, le seul usage qu'on en fait, le temps, cent autres accidents doivent en changer sensiblement le son au bout de quelques années ; 3° il est constant que l'inspiration plus ou moins forte hausse ou baisse le son dans un tuyau ; 4° les changements qui se font dans le poids et la chaleur de l'atmosphère, etc.

Ce sont ces raisons et d'autres qui déterminèrent M. Sauveur à chercher, par une autre méthode, à fixer le son. On peut voir de quelle manière il s'y prit, dans l'*Histoire de l'Acad.*, année 1700, page 137, et quel fut son succès. Lorsque M. Sauveur communiqua ses vues à l'Académie, on pensa d'abord, dit M. de Fontenelle, à s'assurer des expériences sur lesquelles il fondait la détermination du son fixe, et des commissaires furent nommés à cet effet. M. Sauveur en rendit compte lui-même et avoua que, pour cette fois, elles n'avaient pas réussi. La difficulté de les recommencer, l'appareil qu'il faut pour cela, furent

cause qu'on en demeura là. Soit donc qu'il y eût de l'incertitude dans la méthode de M. Sauveur ou beaucoup de difficulté à s'en servir, le petit tuyau prévalut et continua de donner le ton dans la Chapelle et dans l'Opéra.

Cependant les objections qu'on peut faire contre cet instrument sont solides, et je ne doute nullement qu'en l'employant sans précaution, il ne donne en différentes contrées, et dans un même lieu sous différentes températures de l'air, le ton ou un peu plus haut ou un peu plus bas. Mais n'y aurait-il pas moyen d'obvier aux altérations qui surviennent soit dans la matière de l'instrument, soit dans le poids tendant ou dans l'atmosphère? C'est sur quoi je vais communiquer mes conjectures.

J'ai décrit plus haut la construction d'un ton tel que nous l'employons aujourd'hui; voici comment je désirerais qu'on le corrigeât.

Je voudrais qu'il fût composé de deux parties mobiles, en vertu desquelles il pût s'allonger ou s'accourcir; car, après cela, il ne s'agirait plus que de savoir quand et de combien précisément il faudrait l'allonger ou l'accourcir pour lui conserver le même son.

Pour parvenir à cette connaissance, revoyons les causes qui produisent de l'altération dans le ton, tel que nous l'avons. S'il n'y en a que trois, et que nous puissions prévenir l'une et calculer les effets des deux autres, il ne sera pas difficile de conserver le même son au ton composé de deux parties mobiles.

L'altération de l'atmosphère quant au poids, son altération quant à la chaleur et les changements que ces deux causes occasionnent dans la matière de l'instrument, sont les trois inconvénients auxquels il faut remédier.

On remédiera au dernier en donnant au ton une extrême épaisseur relativement à sa longueur, et en le construisant du métal sur lequel le froid et le chaud font le moins d'impression. Cette précaution est d'autant plus sûre, qu'il n'y a que le changement dans la longueur d'un tuyau qui en rende le son plus ou moins aigu, ainsi que l'expérience nous l'apprend, et que nous l'avons trouvé par le calcul.

Pour ce qui regarde la température de l'air, le thermomètre indiquera les vicissitudes de l'état de l'atmosphère quant à la

chaleur, et le baromètre, ses altérations quant à sa pesanteur. Il ne serait plus question que de graduer le tuyau mobile, eu égard aux effets de ces deux causes, pour le même lieu ; et eu égard aux mêmes effets et au poids du mercure, pour deux différents lieux de la terre.

Des expériences réitérées apprendraient ce que la première, ou les vicissitudes de l'état de l'atmosphère, quant à la chaleur, produisent sur le son ; et le moyen de faire ces expériences, ce serait d'avoir deux monocordes à l'unisson, et de les placer en deux endroits où la chaleur de l'air fût fort différente, et assez voisins pour qu'on pût les entendre en même temps et comparer les sons qu'ils rendraient.

Le calcul donnerait exactement les effets de l'altération de l'atmosphère, quant à son poids ; car, connaissant la plus grande et la plus petite hauteur du vif-argent dans le baromètre, on trouverait aisément le ton pour ces grande et petite hauteurs et pour toutes les intermédiaires, et par conséquent la quantité précise dont il faudrait allonger ou raccourcir l'instrument d'un moment à l'autre, pour lui conserver le même son.

Quand, à l'aide de l'expérience ou du calcul, on aurait gradué un tel instrument, je crois qu'on pourrait se promettre d'exécuter un concert dans dix ans et à mille lieues, sur le même ton qu'on l'aurait exécuté aujourd'hui à Paris. On n'aurait pour cela qu'à savoir quelles étaient les hauteurs du baromètre et du thermomètre à Paris, et consulter ailleurs, ou dans un autre temps, les mêmes machines, pour en apprendre de combien il serait à propos d'allonger ou d'accourcir le ton gradué, à moins qu'il ne fallût le laisser au même degré ; ce qu'elles diraient aussi. Si le thermomètre demandait qu'on l'allongeât d'une partie, et le baromètre d'une autre, on l'allongerait de deux ; et ainsi pour toute autre supposition.

Il n'y a plus que l'inspiration plus ou moins forte qui pût tromper l'attente. Mais quiconque sait emboucher un instrument ménagera son haleine de manière à ne pas faire sauter le ton ; ce qui suffira : car il n'importe aucunement qu'il soit plus ou moins fort. Il ne s'agit que de ne point occasionner de sauts à l'instrument ; ce qui est toujours facile.

RÉSULTAT.

Pour avoir le son fixe, il faut donc construire un instrument de deux parties mobiles, d'un métal sur lequel le froid et le chaud fassent le moins d'impression.

Anéantir cette impression par l'épaisseur considérable que l'on donnera au tuyau, relativement à sa longueur.

Graduer ce tuyau sur les altérations qui surviennent dans le poids tendant, ou dans la pesanteur de l'atmosphère, à l'aide du calcul et du baromètre.

Corriger cette première graduation par les expériences que nous avons indiquées sur les effets de la chaleur, dont le thermomètre indiquera la quantité.

Cette préparation suffit pour un même lieu de la terre; mais il faudra encore avoir égard à la pesanteur du mercure pour deux lieux différents.

OBJECTION.

Ce système de la graduation d'un tuyau composé de deux parties mobiles suppose, me dira-t-on, que la différence qui survient sur le poids tendant, à l'occasion des vicissitudes de l'atmosphère, influe sensiblement sur la longueur du tuyau; car si la quantité dont il faudrait l'allonger ou le raccourcir, pour le conserver au même ton, était peu considérable, la graduation pourrait devenir impraticable, et l'expédient proposé pour la fixation du son ne servirait à rien.

RÉPONSE.

Ce raisonnement est juste; et je conviens que la graduation du tuyau est impossible, si la différence qui survient dans le poids tendant, ou dans la pesanteur de l'atmosphère, n'influe pas sensiblement sur la longueur du tuyau. Mais l'effet de cette différence est considérable; car, selon la température de l'air, il y a tel tuyau qui rend des sons qui sont entre eux dans la raison des nombres 840 714, 960 771, ou dans le rapport de 8 à 9, ainsi qu'on l'a vu ci-dessus; ce qui prend plus d'un demi-pied sur la longueur entière d'un tuyau de huit pieds.

Or, quel inconvénient y aurait-il à se servir d'un tuyau de cette longueur pour fixer le son? On aurait donc alors l'espace de plus d'un demi-pied à graduer : or, cet espace est assez considérable pour admettre un très-grand nombre de divisions, et promettre, dans la fixation du son, toute l'exactitude qu'on peut désirer.

SECOND MÉMOIRE

EXAMEN DE LA DÉVELOPPANTE DU CERCLE.

Les géomètres ont distingué des courbes de deux espèces; des courbes géométriques, et des courbes mécaniques.

Ils entendent par une courbe géométrique, celle dont la nature est exprimée par une équation qui ne contient que des quantités finies; et par une courbe mécanique, celle dont la nature ne peut s'exprimer que par une équation qui contienne des différences.

Ils ont ensuite considéré les courbes géométriques relativement au plus grand exposant de l'abscisse ou de l'ordonnée : ou plus généralement, relativement à la dimension du produit le plus grand que forment les variables, soit séparées, soit mêlées ensemble, dans les équations qui expriment la nature de ces courbes; et ils en ont fait différents genres, selon ce plus haut exposant de l'abscisse et de l'ordonnée, ou selon cette dimension du plus grand produit que forment les variables, soit séparées, soit mêlées.

Ainsi, ils ont appelé courbes du second genre [1], celles dont la nature est exprimée par des équations, où 2 est le plus haut exposant de l'abscisse x, ou de l'ordonnée y; ou par des équations, dans lesquelles $x\,y$, produit de deux dimensions, est le plus haut qui s'y rencontre. De même que, selon eux, les courbes du troisième genre sont celles dont la nature est exprimée par des équations, où 3 est le plus haut exposant de l'abscisse x, ou de l'ordonnée y; ou par des équations, dans les-

1. On dit maintenant : courbes du second degré, troisième degré, etc.

quelles il ne se rencontre point de plus haut produit que xy^2 ou x^2y de trois dimensions; et ainsi de suite.

Je n'ai garde de traiter ces distinctions d'arbitraires; elles sont fondées dans la nature des choses. Il y a en effet des courbes dont l'équation contient nécessairement des différences; et d'autres dont l'équation n'en contient point; des courbes dont la nature s'exprime par une équation où le plus haut produit des variables n'est que de deux dimensions; et d'autres, dont la nature s'exprime par une équation où ce produit est de trois, quatre, cinq, etc., dimensions.

Mais je crains bien qu'on n'ait eu trop d'égard à ces distinctions; et que, par je ne sais quelle délicatesse, on n'ait pas fait des courbes mécaniques autant d'usage qu'on aurait pu, et qu'on n'ait attaché une élégance imaginaire à n'employer dans la construction des équations qu'une courbe d'un certain genre, dans des cas où une courbe d'un genre supérieur satisfaisait également, et se traçait avec plus de facilité.

Cependant Newton et Leibnitz, dont l'autorité était assez grande en mathématiques pour entraîner le reste des géomètres, ont reconnu, il y a longtemps, que les courbes géométriques d'une construction simple devaient être préférées, dans la solution des problèmes, à des courbes d'une équation moins compliquée, mais d'une construction plus difficile; et c'est par cette seule raison que tous les géomètres abandonnent unanimement la parabole pour le cercle, sans en excepter Descartes, qui, perdant ailleurs de vue la facilité de la description, prononce généralement que, dans les constructions des équations, il faut bien se garder d'employer une courbe d'un genre supérieur, quand celle d'un genre inférieur suffit.

Mais pourquoi n'en serait-il pas des courbes mécaniques, lorsqu'elles sont faciles à décrire, ainsi que des courbes géométriques qui ont cet avantage? Cette question est d'autant plus fondée, que la description d'une ligne géométrique quelconque, même du cercle et de la ligne droite, est une opération mécanique et toujours sujette à erreur, mais que la géométrie suppose exacte.

Cette science n'aurait-elle de l'indulgence que dans ces deux occasions? Si l'on augmentait le nombre de ses instruments d'un nouveau compas, qui fût d'un usage aussi sûr et

aussi exact que celui dont on se sert pour tracer le cercle, et qui facilitât un grand nombre d'opérations; serait-elle bien fondée à le rejeter?

Si deux branches de cuivre ou d'acier sont assemblées fixement en un point, et que l'extrémité de l'une tourne autour de l'extrémité de l'autre, la première tracera sur un plan une courbe fort connue.

Si vous enveloppez un cercle de cuivre ou d'acier, d'une chaîne fort mince, l'extrémité de cette chaîne tracera, soit en s'enveloppant, soit en se développant, une courbe dont personne, à ce que je crois, n'a encore recherché les propriétés.

Le premier de ces instruments est un compas ordinaire; et la courbe tracée est un cercle : le second est le compas que je propose; et la courbe tracée sera la développante du cercle.

Or, conçoit-on que l'un soit plus simple que l'autre, et que la description du cercle puisse être plus facile et plus rigoureuse que celle de sa développante?

C'est la facilité qu'on a de tracer cette développante, et la multitude des cas où sa description peut avoir lieu, qui m'ont déterminé à en examiner les propriétés. Je souhaite que le peu que j'en ai découvert, engage, sinon les géomètres, du moins les faiseurs d'instruments de mathématiques à s'en servir. C'est en leur faveur que j'ai laissé dans ce mémoire quelques problèmes que j'en aurais bannis, si je n'avais écrit que pour les savants.

PROBLÈME I.

Diviser un arc de cercle AFB (fig. 1) *en une raison quelconque, commensurable ou incommensurable. Soit, par exemple, proposé de trouver le point* F, *tel que* AF *soit à* FB *comme* 1 à $\sqrt{5}$.

SOLUTION.

Tracez la développante ADE; tirez de l'extrémité B de l'arc donné la tangente BGE; divisez cette tangente au point G en deux parties qui soient entre elles dans la raison donnée de à $\sqrt{5}$. Décrivez du rayon CG, l'arc GD qui rencontre la développante en D. Achevez sur CD, qui est égale à CG, le triangle CDF entièrement égal au triangle CBG. Je dis que le point F est le point cherché.

DÉMONSTRATION.

Le triangle DFC étant tout à fait égal au triangle CBG, le côté DF touche le cercle en F; donc, par la nature de la développante, il est égal à l'arc AF; il est de plus égal au côté BG du triangle CBG. Mais la ligne entière BGE est égale à l'arc entier AFB. Donc la partie BF de cet arc est égale à GE.

DF = BG = AF et BF = GE. Mais BG : GE :: 1 : $\sqrt{5}$. Donc AF : FB :: 1 : $\sqrt{5}$. Ce qu'il fallait démontrer.

COROLLAIRE.

On a donc, par le moyen de cette développante, celui d'inscrire dans un cercle, tel polygone régulier ou irrégulier qu'on désirera.

PROBLÈME II.

Trouver un secteur de cercle ACD *égal à un espace quelconque donné* ab, figure 2.

SOLUTION.

Je fais a : CD :: x : b, et j'ai $x = \frac{ab}{\text{CD}}$. Je tire ensuite une tangente indéterminée au cercle donné. Je prends par cette tangente la partie DE $= \frac{ab}{\text{CD}}$. Je décris avec l'instrument que j'ai proposé, la développante AE qui passe par le point E. Je dis que le double du secteur ACD est égal à l'espace donné ab.

DÉMONSTRATION.

Le secteur ACD $= \frac{\text{AD} \times \text{CD}}{2}$. Mais DE = AD. Donc le secteur $= \frac{\text{DE} \times \text{CD}}{2}$. Substituez à DE sa valeur $\frac{ab}{\text{CD}}$, et il vous viendra le secteur $= \frac{ab}{2}$. Donc le double du secteur $= ab$. Ce qu'il fallait démontrer.

PROBLÈME III.

Trouver un espace rectiligne égal au secteur extérieur quelconque AHB, figure 3.

SOLUTION.

Prolongez le côté HA en F, où ce côté soit rencontré par la

ligne BCF qui part du point B et qui passe par le centre C du

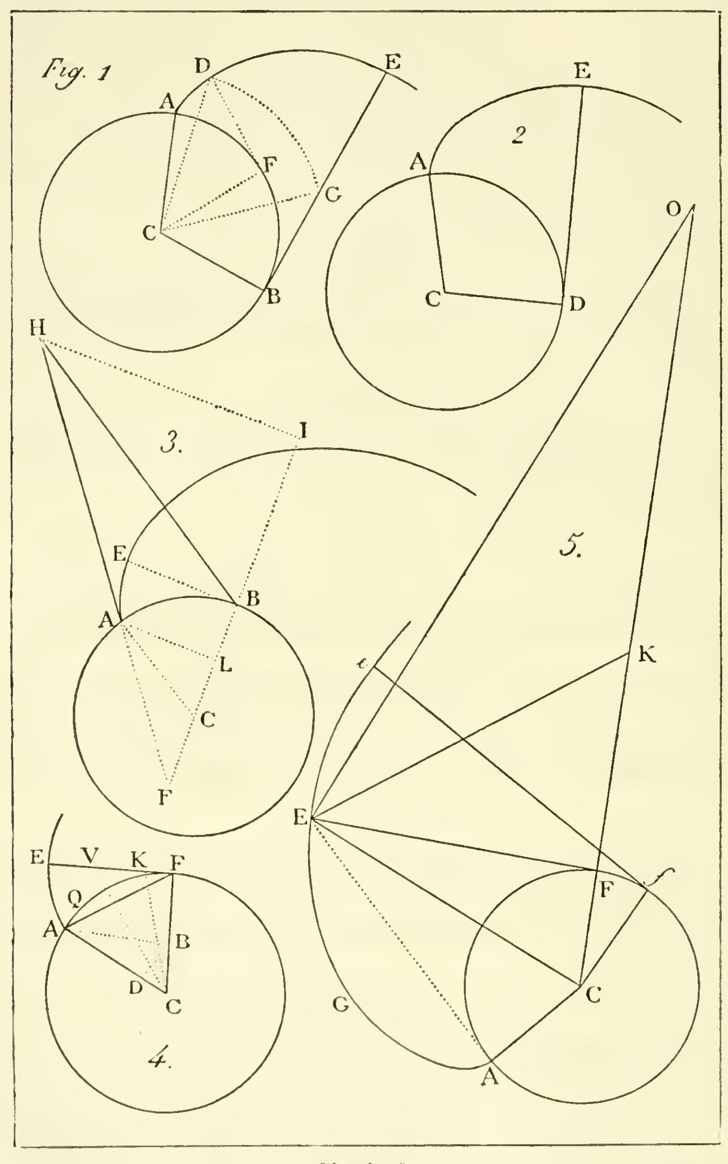


Planche 2.

cercle. Prolongez cette ligne BCF en I. Tirez les perpendiculaires HI et AL. Tracez du point A la développante AE, et

tirez la tangente BE. Je dis que l'espace $ABH = \frac{FB \times HI}{2} - \frac{FC \times FA \times HI}{2FH} - \frac{BC \times BE}{2}$.

DÉMONSTRATION.

La surface du triangle $FBH = \frac{FB \times HI}{2}$. Mais $FH : HI :: FA : AL = \frac{FA \times HI}{FH}$. Donc la surface du triangle FAC $= \frac{FC \times FA \times HI}{2FH}$. Donc l'espace $ACBH = \frac{FB \times HI}{2} - \frac{FC \times FA \times HI}{2FH}$. Mais l'espace $ACB = \frac{BC \times BE}{2}$. Donc l'espace $ABH = \frac{FB \times HI}{2} - \frac{FC \times FA \times HI}{2FH} - \frac{BC \times BE}{2}$. Ce qu'il fallait démontrer.

PROBLÈME IV.

Trouver par le moyen de la développante AE, *un espace rectiligne égal au segment* AQF. Voyez figure 4.

SOLUTION.

Prenez sur la tangente EF la ligne EK = au sinus AB. Je dis que le triangle CFK est égal au segment AQF.

DÉMONSTRATION.

Le triangle $CFK = \frac{CF \times FK}{2} = CF \times \frac{FE - EK}{2} = \frac{CF \times \text{arc } AQF}{2} - \frac{CF \times AB}{2}$ = au secteur ACFQ — le triangle ACF = au segment AQF. Ce qu'il fallait démontrer.

PROBLÈME V.

Trouver un espace rectiligne égal à une portion quelconque AFB *du segment circulaire,* AB *étant perpendiculaire ou non à* FC. Voyez figure 4.

SOLUTION.

Ayant mené du point B la perpendiculaire BD sur AC, on prendra sur la tangente EF, la partie EV = BD; et ayant joint VC, on aura le triangle CFV = à l'espace AQFB.

DÉMONSTRATION.

$$CFV = \frac{CF \times FV}{2} = CF \times \frac{FE - EV}{2} = \frac{CF \times \text{l'arc } AQF}{2}$$
$$- \frac{CF \times BD}{2} = \frac{CF \times \text{l'arc } AQF}{2} - \frac{CA \times BD}{2} = \text{au secteur}$$
AQFC — le triangle ABC = l'espace curviligne AQFB. Ce qu'il fallait démontrer.

PROBLÈME VI.

Trouver une ligne droite égale à une portion quelconque AEG *de la développante du cercle.*

SOLUTION.

Soient (fig. 5) du point E la tangente EF et la perpendiculaire EO à CE; que cette perpendiculaire soit rencontrée en O par la ligne CF prolongée et qui passe par le point de contangence F. Je dis que l'arc AEG est égal à la moitié de la ligne FO.

DÉMONSTRATION.

Ayant tiré la tangente ef infiniment proche de EF et nommé CA ou CF, a; l'arc AF, x; l'élément Ff, dx. Les secteurs semblables CFf, Eef donneront CF, a : fF, dx :: EF, x : Ee $= \frac{x\,dx}{a}$ et intégrant on aura AE $= \frac{x^2}{2a}$. Mais à cause des triangles rectangles semblables CFE, FEO, on a CF, a : FE, x :: FE, x : FO $= \frac{x^2}{a}$. Donc FO = 2AE ou AE $= \frac{\text{FO}}{2}$. Ce qu'il fallait démontrer.

PROBLÈME VII.

Trouver un espace rectiligne égal à l'espace AFEG. Voyez figure 5.

SOLUTION.

Je dis que l'espace AFEG est égal au tiers du triangle EFO.

DÉMONSTRATION.

Le secteur élémentaire $Efe = \frac{Ee \times EF}{2} = \frac{x^2 dx}{2a}$, par la proposition précédente, dont l'intégrale donne l'espace AFEG $= \frac{x^3}{2.3a}$. Mais le triangle EFO $= \frac{EF \times FO}{2} = \frac{x^3}{2a}$. Donc l'espace AFEG $= \frac{1}{3}$ du triangle EFO. Ce qu'il fallait démontrer.

COROLLAIRE I.

Si l'on prend FK $= \frac{1}{3}$ FO et qu'on tire EK, je dis que le triangle CEK sera égal à l'espace mixtiligne CAGEF.

Car EFK = AGEF et CFE = CABF. Donc CABF + AGEF ou l'espace mixtiligne CAGEF = CFE + EFK ou CEK.

COROLLAIRE II.

Si on retranche des espaces CEK, CAGEF, la partie commune CEF, on aura CAGE = EKF $= \frac{1}{3}$ FEO = AGEF.

Ce que l'on peut démontrer encore en cette sorte. CEF = CABF. Donc, en ôtant la partie commune CBF, reste BEF = CBA, et ajoutant de part et d'autre BAGE, on a CAGE = AGEF.

COROLLAIRE III.

Si l'on avait la rectification d'un arc de cercle quelconque, la développante donnerait la quadrature du cercle. Parce que, faisant de la ligne droite une tangente au cercle, à l'extrémité de l'arc auquel elle serait égale, l'autre extrémité de cet arc serait l'origine de la développante. Or on va voir qu'un point de la courbe étant donné avec son origine, on a la quadrature du cercle.

COROLLAIRE IV.

Si le point E de la développante, la rectification de la partie AE, la quadrature de l'espace CAE, étant donnés, on peut trouver l'origine A de la courbe, on aura la quadrature du cercle; car FA sera toujours égal à FE.

COROLLAIRE V.

Si l'on peut trouver la quadrature du segment AGE, la rectification de la partie de la courbe AGE, le point E de la courbe, la quadrature de l'espace CAGE, étant donnés, sans supposer l'origine de la courbe donnée, on aura bientôt cette origine; car ôtant de l'espace quarrable CAGE l'espace AGE, il restera la surface du triangle CAE dont les deux côtés CA, CE sont donnés de longueur, le côté CE de position, et le lieu du sommet A dans la circonférence du cercle. Mais par le corollaire précédent, si l'on a l'origine de la courbe A et le point E, on a la quadrature du cercle.

PROBLÈME VIII.

L'origine de la développante AE *étant donnée avec un de ses points* E, *trouver ses autres points*, figure 6.

SOLUTION.

Tirez du point E la tangente FE. Divisez l'arc AF en un certain nombre de parties égales A*a*, *aa*, *aa*, etc. Divisez la tangente FE en un même nombre de parties égales. Prenez l'arc F*f* = une des parties égales de l'arc AF. Tirez la tangente *fe*. Prenez *fe* = FE + une des parties égales de FE. Je dis que l'extrémité *e* de la ligne *fe* appartiendra à la développante.

DÉMONSTRATION.

Il est évident que chaque partie de la tangente FE est égale à chaque partie A*a*, de l'arc AF; donc si l'on augmente l'arc AF d'une partie égale aux précédentes, il faudra pareillement augmenter la tangente FE d'une partie égale à une de celles dans lesquelles on l'a divisée, pour avoir une ligne *fe* qui soit toujours égale à l'arc A*f*, et qui, étant supposée tangente en *f*, ait son extrémité dans la développante.

PROBLÈME IX.

Deux points E, *e* (fig. 6), *de la développante étant donnés, trouver les autres.*

SOLUTION.

Tirez les tangentes EF, *fe*; prenez l'arc F*a* = F*f*; tirez la

tangente aE, il est évident qu'il doit y avoir la même différence de aE à FE, que de FE à fe.

On peut encore diviser l'arc Ff en un certain nombre de parties égales et partager la différence de fe à FE en un même nombre de parties égales. On voit, sans qu'il soit besoin de le démontrer, qu'en faisant Fa égale à une des parties de l'arc Ff, et aE égale à FE moins une des parties de la différence de fe à FE, l'extrémité de aE appartiendra à la développante.

PROBLÈME X.

Trouver le centre de gravité d'un arc circulaire AF. Voyez figure 7.

SOLUTION.

Tirez la ligne CP qui divise l'arc AF par la moitié. La tangente PO et le sinus AV. Joignez CO, et menez AI parallèle à CP et IG parallèle à OP. Je dis que le point G sera le centre de gravité de l'arc.

DÉMONSTRATION.

Les géomètres savent que le centre de gravité G d'un arc APF doit être sur la ligne CP, à une distance du centre C, telle que CP × AV = CG × AP; c'est-à-dire, que CG soit à CP comme AV à l'arc AP ou à la tangente PO. Or, c'est ce que donne la construction précédente; car on a les triangles semblables CPO, CGI, et par conséquent CG : CP :: GI : PO :: AV : PO. Donc, etc. Ce qu'il fallait démontrer.

COROLLAIRE.

Soit M le centre de gravité du secteur CAF. On sait que $CM = \frac{2}{3}$ CG. Ainsi, ayant le centre de gravité G de l'arc, par le moyen de la développante AO, on aura facilement celui du secteur.

PROBLÈME XI.

Construire une équation cubique de cette forme $x^3 - px = \pm q$, *où le cube de* $\frac{p}{3}$ *est supposé plus grand ou non moindre que le carré de* $\frac{q}{2}$. *Cette construction demande quelques préparations par lesquelles nous allons commencer.*

LEMME I.

Dans tout quadrilatère inscrit, le rectangle fait des diagonales est égal à la somme des deux rectangles faits des deux côtés opposés. Ainsi (fig. 8) *je dis que dans le quadrilatère* ABCD, AC × BD = AB × CD + AD × BC.

DÉMONSTRATION.

Tirez la ligne AE de manière que l'angle BAE soit égal à l'angle CAD et que vous ayez par conséquent l'angle CAB = EAD. Mais les angles ABE et ACD sont égaux, de même que les angles ADE et ACB, parce que les deux premiers, de même que les deux seconds, sont appuyés sur le même arc. Donc les triangles ABE et ACD et les triangles ADE et ACB sont semblables.

Les deux premiers donnent AB : BE :: AC : CD.

Les deux seconds donnent AD : DE :: AC : CB.

Donc AB × CD = AC × BE, et AD × CB = AC × DE. Et AC × DE + AC × BE = AB × CD + AD × CB. Ou AC × BE + DE = AB × CD + AD × CB. Ce qu'il fallait démontrer.

LEMME II.

Si l'on inscrit dans un cercle (fig. 9) *un triangle équilatéral* ACB, *et que l'on tire d'un de ses angles* A *la ligne* AE, *et du point* E *les cordes* CE, EB, *je dis que la corde* AE *sera égale à la somme des deux cordes* CE, BE.

DÉMONSTRATION.

Par le lemme précédent, AE × BC = EC × AB + AC × EB. Mais par supposition, les côtés du triangle sont égaux; donc, en les ôtant des deux membres de l'équation, on aura AE = BE + EC. Ce qu'il fallait démontrer.

LEMME III.

Soit ABCD (fig. 10), *un arc d'un cercle donné, dont le diamètre est* AF, AB *le tiers de cet arc,* AD *la corde donnée de l'arc entier, trouver la valeur de la corde de l'arc* AB.

Prenez l'arc BC = l'arc BA ; faites de l'extrémité F du diamètre

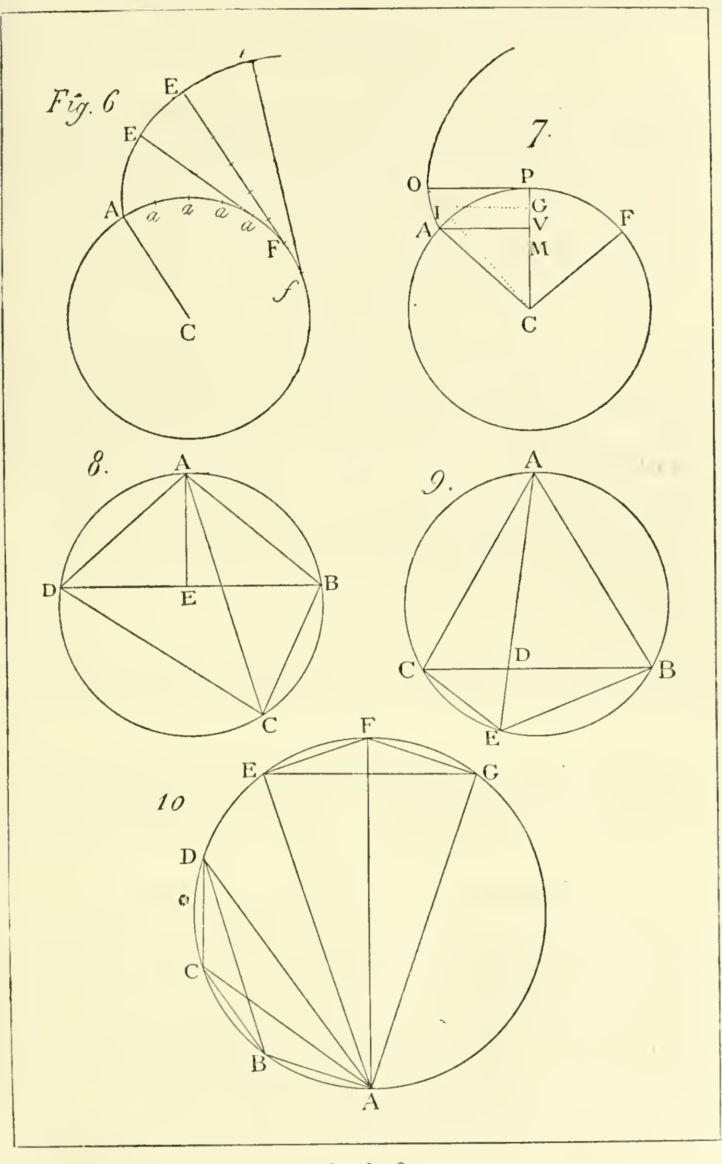


Planche 3.

les arcs FE, FG = l'arc AB ; tirez les cordes AB, BC, CD, AC, AD, BD et AE, EF, FG, EG ; nommez le diamètre AF, $2a$, la

corde donnée AD, $2b$, la corde AB et ses égales x, la corde AC et ses égales y.

A cause du triangle rectangle AEF, on a $(AE)^2 = 4a^2 - x^2$, et AE ou AG $= \sqrt{4a^2 - x^2}$.

Mais les deux figures à quatre côtés ABCD et AEFG, donneront par le lemme I, $y^2 = x^2 + 2bx$ et $2ay = \sqrt{4a^2 - x^2} + 2x$, d'où l'on tire $y^2 = \frac{4a^2x^2 - x^4}{a^2}$. Donc $\frac{4a^2x^2 - x^4}{a^2} = x^2 + 2bx$, ou $x^3 - 3a^2x = -2a^2b$.

COROLLAIRE.

La corde AB est donc une des racines affirmatives de l'équation $x^3 - 3a^2x = -2a^2b$, et la corde de la troisième partie de l'arc qui est de l'autre côté de AD, l'autre racine positive de l'équation; car on trouve la même chose, soit que x signifie le tiers de l'un de ces arcs ou le tiers de l'autre; ce qui paraîtra en appliquant le même raisonnement à l'autre arc.

Il faut seulement remarquer que la quantité positive b ne peut surpasser a; car si $2b > 2a$, alors la corde AD sera plus grande que le diamètre.

Cela posé, je passe à la solution du problème que je me suis proposé, savoir, de construire l'équation $x^3 - px = \pm q$.

SOLUTION.

Je commence par transformer la proposée en $x^3 - 3a^2x = \pm 2a^2b$, en substituant a^2 à $\frac{p}{3}$ et $2a^2b$ à q. J'observe, après la transformation, que $\frac{p3}{27}$ étant plus grand par supposition que $\frac{q^2}{4}$, a^6 sera plus grand que a^4b^2, a^2 que b^2 et a que b.

Je décris ensuite (fig. 11) un cercle du rayon a. Je tire la corde AD $= 2b$. Je trace la développante AE. Je mène la tangente DE que je partage en trois parties égales; du centre O et du rayon OG, je décris l'arc de cercle GF; je construis sur OF $=$ OG le triangle OBF tout à fait égal au triangle ODG. Donc BF $=$ l'arc AB et AB $= \frac{1}{3}$ AD.

Je prends BC $=$ AB; CD sera donc égale à AB : du point B et du côté BH, j'inscris le triangle équilatéral BHK, et je tire

les cordes AB, HA, AK. Je dis qu'elles seront les trois racines de l'équation $x^3 - 3a^2 x = \pm 2a^2 b$.

DÉMONSTRATION.

Il est évident, par le dernier lemme, que si AB est la corde du tiers de l'arc AD, elle sera une des racines positives de l'équation $x^3 - 3a^2 x = -2a^2 b$. Et que la corde de la troisième partie de l'arc AKHD sera l'autre racine positive de la même équation. Mais il n'est pas moins évident, par la nature de la développante, que l'arc AB est le tiers de l'arc AD.

Et voici comment je démontre que AK est le tiers de l'arc AKHD.

L'arc ABCD + l'arc AKHD = la circonférence. Mais l'arc AB + l'arc AK sont égaux pris ensemble au tiers de la circonférence. D'ailleurs, l'arc AB est égal au tiers de l'arc ABCD. Donc l'arc AK est égal au tiers de l'arc AKHD.

Donc ces deux cordes sont les racines positives de l'équation proposée; et leur somme, la troisième racine, en changeant le signe, parce que le second terme de l'équation manque. Mais, lemme II, AH = AB + AK. Donc AH est la troisième racine.

Donc AB, AK, — AH, sont les trois racines de $x^3 - 3a^2 x = -2a^2 b$. Et AB, — AK, — AH les trois racines de $x^3 - 3a^2 x = +2a^2 b$.

Donc j'ai trouvé les trois racines de l'équation $x^3 - 3a^2 x = \pm 2a^2 b$. Donc j'ai construit l'équation proposée $x^3 - px = \pm q$.

REMARQUE.

Nous avons trouvé pour l'expression de la corde du tiers d'un arc une équation du troisième degré. Il paraît cependant, au premier coup d'œil, que le problème ne devrait avoir qu'une solution; car il n'y a certainement qu'une seule et unique valeur possible de la corde AC qui soutient le tiers de l'arc AB. Mais on remarquera que l'équation algébrique à laquelle nous sommes parvenus ne renferme point les arcs AB, AC, mais seulement leurs cordes; et que, par conséquent, x n'est pas simplement la corde du tiers de l'arc ACB, mais la corde du tiers de tout arc qui a AB pour corde. Or, tous les arcs qui ont AB pour corde sont, en nommant c la circonférence, les arcs

ACB, ACB + c, ACB + 2 c, ACB + 3 c, ACB + 4 c, ACB

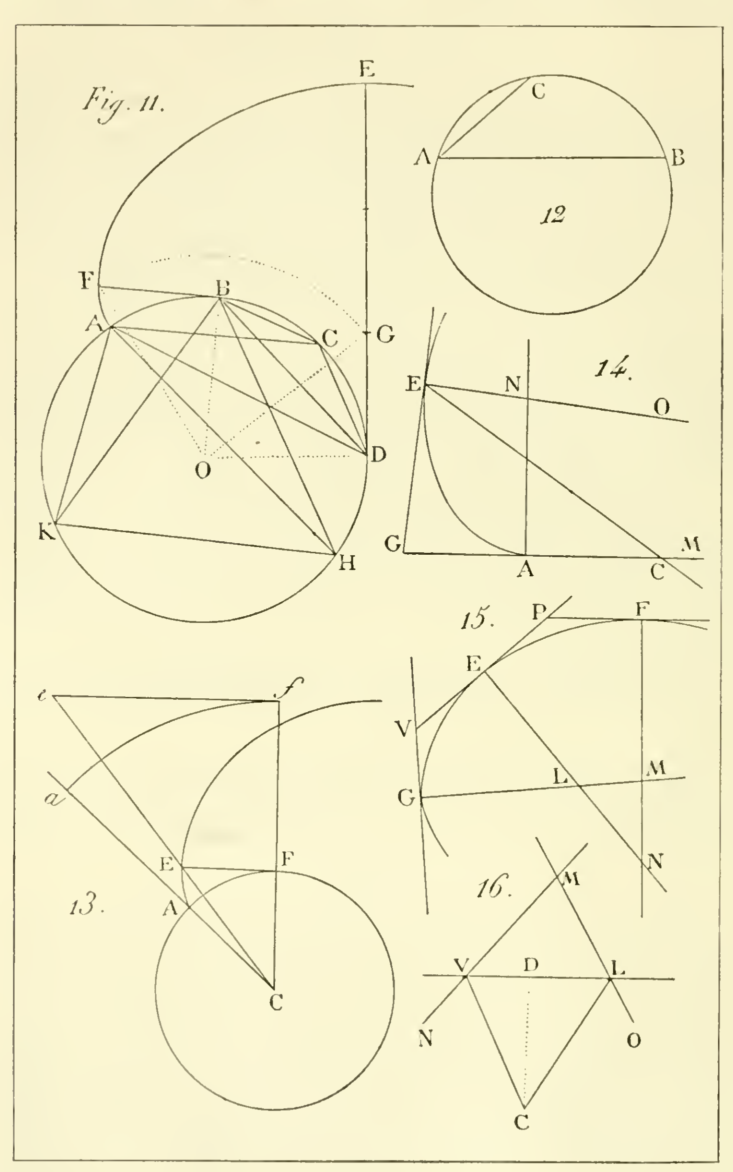


Planche 4.

+ 5 c, etc.; et c — ACB ou ADB, 2 c — ACB, 3 c — ACB, 4 c — ACB, etc. (fig. 12).

Or je dis que la division de tous ces arcs en 3 fournit 3 cordes différentes, et jamais plus de 3.

Car, 1° soit le tiers de l'arc ACB $= z$, le tiers de l'arc ACB $+ c = y$, le tiers de l'arc ACB $+ 2c = u$. Cela donnera 3 arcs différents qui auront chacun leur corde. Voilà donc trois cordes différentes, et par conséquent les 3 racines de l'équation ;

2° Il semblerait d'abord que le tiers des autres arcs doit avoir aussi chacun sa corde, et que, par conséquent, le problème a une infinité de solutions différentes. Mais on observera que l'arc ACB $+ 3c$ a pour tiers $c + z$, dont la corde est la même que celle de z; que l'arc ACB + AC a pour tiers $c + y$, dont la corde est la même que celle de y; que l'arc ACB $+ 5c$ a pour tiers $c + u$, dont la corde est la même que celle de u, et ainsi de suite.

De même, on trouvera que ADB ou c — ACB a pour tiers $c - u$, parce que $3c - 3u = 3c - 2c -$ ABC. Or la corde de $c - u$ est la même que celle de u. Par la même raison, la corde du tiers de $2c$ — ACB sera la même que celle de y, et celle de 3 c — ACB la même que celle de z, et ainsi de suite.

Donc la division à l'infini de tous ces arcs en 3 donne 3 cordes différentes, et n'en donne pas plus de trois. Voilà pourquoi le problème est du troisième degré.

Si on divisait un arc en 4 parties, on trouverait une équation du quatrième degré, et on pourrait prouver, de la même manière, qu'en effet cette division donne 4 cordes différentes, et jamais davantage; et, en général, que, si l'on divise l'arc ACB en n parties, la corde de la n partie de nc + ACB sera la même que la corde de la n partie de ACB, et que, par conséquent, le problème aura n solutions, et jamais plus. Voyez, à ce sujet, le *Dict. univ. des Sciences et des Arts*, d'où j'ai tiré cet article par anticipation, article TRISECTION[1].

PROBLÈME XII.

Une développante quelconque AE *étant donnée, trouver, par plusieurs points, une autre développante* ae (fig. 13).

1. Tome XVI, p. 662, col. 1, 2. L'article est de D'Alembert.

SOLUTION.

Soit C A, le rayon de la développante donnée, C a, celui de la développante qu'on veut tracer. On fera C e : C E :: C a : C A, et le point e sera à la développante cherchée.

DÉMONSTRATION.

Décrivant les cercles A F, af, et tirant la tangente E F, et la ligne C E e, puis joignant les points C, f, on aura, par la construction, C F : C f :: C E : C e. Donc F E et fe sont parallèles. Donc ef touche le cercle en f. De plus C F : C f :: E F : ef. Donc $ef = \frac{Cf \times EF}{CF} = Cf \times \frac{\text{arc} \times AF}{CF} = \text{arc } af$. Donc, etc. Ce qu'il fallait démontrer.

PROBLÈME XIII.

Ayant les deux tangentes A G, G E *de la portion* A E *dont l'extrémité* A *est l'origine de la courbe, trouver le cercle générateur* (fig. 14).

SOLUTION.

En menant les perpendiculaires A N, E N sur les deux tangentes, et prolongeant A G vers M, il est clair que le centre du cercle cherché sera sur A M, et que ce cercle doit toucher les deux lignes A N, E N en quelque point. C'est pourquoi, divisant l'angle A N O en deux parties égales par la ligne N C, le point C sera le centre, et C A le rayon.

PROBLÈME XIV.

Ayant les trois tangentes G V, V P, P F *d'une portion quelconque* G E F *de la courbe, on demande le cercle générateur* (fig. 15).

SOLUTION.

Ayant mené les perpendiculaires G L, E N, F M, sur chaque tangente, la question se réduit à trouver un cercle qui touche ces trois lignes, ou, en général, à trouver un cercle qui touche les trois lignes données de position (fig. 16) M V N, V D L, M L O.

Or on trouvera le centre C de ce cercle, en divisant en deux

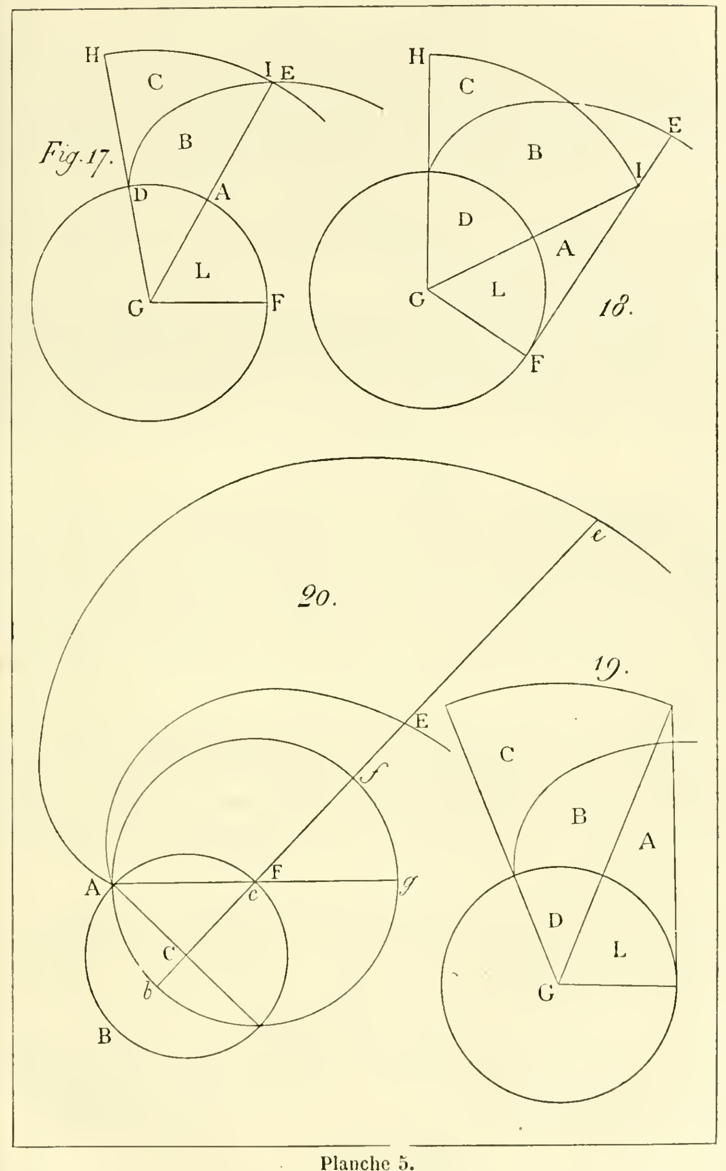


Planche 5.

parties égales les angles V, L, par les lignes VC, LC. Le centre C étant trouvé, la perpendiculaire CD sera le rayon.

THÉORÈME I.

Soient décrits deux cercles concentriques à discrétion FAB, HI (fig. 17, 18, 19); *soient tirées la tangente* FE *et la ligne* GI. *Soit pris l'arc* FA : *l'arc* AD :: $FI^2 - GF^2 : GF^2$. *Soit regardé le point* D *comme l'origine de la développante du cercle* FAB, *il arrivera de trois choses l'une : ou que cette développante passera au-dessus du point* I, *comme dans la* fig. 18; *ou qu'elle passera au-dessous, comme dans la* fig. 19; *ou qu'elle passera par ce point, comme* fig. 17.

Je dis que si elle passe au-dessus du point I, *on aura la quadrature de la différence des espaces* C *et* I; *que si elle passe au-dessous, on aura la quadrature de la somme de ces espaces; et que, si elle passe par le point* I, *on aura la quadrature de l'espace* C.

DÉMONSTRATION.

Premier cas (fig. 18) où la développante passe au-dessus du point I, par une proposition démontrée dans les *Mémoires de l'Académie*, ann. 1703, l'espace A + B + C est quarrable. Par la nature de la développante, l'espace A + B + I est quarrable. Donc l'espace A + B + C — A, — B, — I, ou C — I est quarrable.

Second cas (fig. 19) où la développante passe au-dessous du point I, par la proposition que j'ai citée, A + B + C + I est quarrable. Par la nature de la développante A + B est quarrable. Donc A + B + C + I, — A, — B est quarrable, ou C + I est quarrable.

Troisième cas (fig. 17). A + B + C est quarrable par la proposition citée. A + B l'est par la nature de la développante. Donc C est quarrable.

COROLLAIRE I.

C est quarrable dans le troisième cas (fig. 17), B + D l'est aussi; mais C + B + D est égal au secteur GHI. Donc ce secteur est quarrable.

COROLLAIRE II.

C — I est quarrable dans le premier cas (fig. 18), mais A + B + D + L + I est aussi quarrable. Donc A + B + D + L

+ I + C, — I, ou A + B + D + C + L est quarrable. Mais A + B + C est quarrable. Donc D + L l'est aussi.

COROLLAIRE III.

C + I est quarrable, second cas (fig. 19), A + B + D + L l'est aussi. Donc A + B + D + L + C + I est quarrable. Donc A + B + C + I l'est. Donc D + L est quarrable.

COROLLAIRE IV.

Donc dans les cas où la développante, dont on suppose l'origine en D, passe au-dessus ou au-dessous du point I, on a la quadrature du secteur circulaire D + L. Et, dans le cas où elle passe par le point I, on a la quadrature du secteur BDC.

THÉORÈME II.

Si l'on trace (fig. 20) *un cercle* AFG *avec la développante* AE, *et un autre cercle* Afg *dont le centre* c *soit sur une ligne qui parte du centre* C, *et qui passe par le point* A, *avec sa développante* Ae; *je dis que l'espace* AEe *fait des deux développantes et d'une partie de la ligne* CEe *prolongée est quarrable.*

DÉMONSTRATION.

L'espace ACE est quarrable. L'espace A*ce* est quarrable. Otant le premier du second, le reste AE*e* + AC*c* sera quarrable. Mais AC*c* est un espace rectiligne; donc l'espace AE*e* est quarrable. Ce que j'avais à démontrer.

REMARQUE.

Puisque l'on peut considérer une courbe quelconque comme composée d'une infinité de très-petits arcs circulaires, il s'ensuit que tout ce que nous avons démontré du cercle et de sa développante l'est aussi de ces petits arcs et de leurs développantes.

Soient donc (fig. 1, pl. 7[1]) l'arc infiniment petit *abe* d'une courbe quelconque, *ag* sa développante, *ca* son rayon osculateur, *eg* sa tangente, et *cg* une ligne tirée du centre *c* au

1. page 175.

point g où la développante du petit arc est rencontrée par la tangente.

Il est constant, par une des propositions que nous avons démontrées ci-dessus [1], que l'espace $abeg$ = l'espace $acbg$. Otant donc de part et d'autre l'espace commun abg, restera l'espace abc = l'espace gbe. Donc $ac = \frac{gb \times be}{ab} = \frac{gb \times ae}{ab}$; car l'angle aeg étant infiniment petit, on peut substituer ae à be. Or gb est le sinus de l'angle de contingence aeg, et ab son sinus verse.

Donc le rayon de la développée est toujours comme l'arc infiniment petit, multiplié par le rapport du sinus de l'angle de contingence au sinus verse du même angle.

1. Problème VII, corollaire II.

TROISIÈME MÉMOIRE

EXAMEN D'UN PRINCIPE DE MÉCANIQUE SUR LA TENSION DES CORDES[1].

Si une corde AB est attachée à un point fixe B, et tirée, suivant sa longueur, par une force ou puissance quelconque A, il est certain que cette corde souffrira une tension plus ou moins grande, selon que la puissance A, qui la tire, sera plus ou moins grande (fig. 10, pl. 7).

Il en sera de même si l'on substitue au point fixe B une puissance égale et contraire à la puissance A; il est constant que la corde sera d'autant plus tendue que les puissances qui la tirent seront plus grandes.

Mais voici une question qui a jusqu'ici fort embarrassé les mécaniciens. On demande si une corde AB, attachée fixement en B, et tendue par une puissance quelconque A, est tendue de la même manière qu'elle le serait, si, au lieu du point fixe B, on substituait une puissance égale et contraire à la puissance A.

Plusieurs auteurs ont écrit sur cette question, que Borelli a le premier proposée. Voici comment on peut la résoudre, en regardant la corde tendue comme un ressort dilaté, dont les extrémités AB font également effort pour se rapprocher l'une de l'autre.

Je suppose d'abord que la corde soit fixe en B et tendue par une puissance appliquée en A, dont l'effort soit équivalent à un poids de 10 livres, il est certain que le point A sera tiré suivant AD avec un effort de 10 livres; et comme ce point A, par hypo-

1. L'édition Brière a modifié ce titre en substituant *Preuve expérimentale* au mot *Examen*.

thèse, est en repos, il s'ensuit que par la résistance de la corde, il est tiré suivant AB avec une force de 10 livres, et qu'il fait par conséquent un effort de 10 livres pour se rapprocher du point B.

Mais, par la nature du ressort, le point B fait le même effort de 10 livres, suivant BA pour se rapprocher du point A; et cet effort est soutenu et anéanti par la résistance du point fixe B.

Qu'on ôte maintenant le point fixe B, et qu'on y substitue une puissance égale et contraire à A, je dis que la corde demeurera tendue de même; car l'effort de 10 livres que fait le point B suivant BA, sera soutenu par un effort contraire de la puissance B suivant BC. La corde restera donc comme elle était auparavant.

Donc une corde AB fixe en B est tendue par une puissance A appliquée à l'autre extrémité, comme elle le serait si, au lieu du point B, on substituait une puissance égale et contraire à la puissance A.

Tel est le principe de mécanique que je me propose d'examiner. La démonstration que je viens d'en apporter est tirée du *Dictionnaire universel des Sciences et des Arts.* Voyez, lorsque cet ouvrage paraîtra, les articles CORDE ou TENSION [1].

Si l'on veut s'assurer, par expérience, de la vérité de ce principe, il faut attacher une corde de laiton à un point fixe, suspendre à son autre extrémité un poids quelconque, et faire glisser un chevalet sous sa longueur, jusqu'à ce qu'elle soit à l'unisson avec une des touches d'un clavecin. Cela fait, on laissera le chevalet où il est, et l'on substituera au point fixe un poids égal au premier.

Il arrivera de deux choses l'une, ou que la corde continuera d'être à l'unisson avec la touche du clavecin, ou qu'elle rendra un son plus aigu. Si elle rend un son plus aigu, la tension est plus grande avec deux poids égaux et agissant en sens contraire, qu'avec un seul poids et un point fixe.

Le rapport des deux sons donnera même la différence des tensions.

Un des avantages de cette expérience, c'est qu'elle fournit un moyen d'apprécier les tensions des cordes selon les poids qu'elles

1. Le sujet est traité dans l'*Encyclopédie* à l'article CORDE par D'Alembert. L'article TENSION ne fait qu'y renvoyer.

soutiennent ; ce que l'on aurait peut-être bien de la peine à obtenir par une autre voie.

J'envoyais, dans un des mémoires précédents, au thermomètre et au baromètre pour avoir un son fixe ; et j'envoie maintenant au clavecin pour avoir la tension des cordes et la vérification d'un principe de mécanique.

QUATRIÈME MÉMOIRE

PROJET D'UN NOUVEL ORGUE SUR LEQUEL ON POURRA EXÉCUTER TOUTE PIÈCE DE MUSIQUE A DEUX, TROIS, QUATRE, ETC., PARTIES; INSTRUMENT ÉGALEMENT A L'USAGE DE CEUX QUI SAVENT ASSEZ DE MUSIQUE POUR COMPOSER, ET DE CEUX QUI N'EN SAVENT POINT DU TOUT.

Entre tous les instruments de musique, il n'y en a peut-être aucun qui soit plus méprisé que l'orgue d'Allemagne : et c'est à juste titre, car il rassemble les défauts principaux des autres. Il a peu d'étendue; il est borné à un certain nombre d'airs, et l'on ne peut l'employer à l'accompagnement. Mais, en revanche, il ne suppose aucun talent dans celui qui en joue : et l'on ne disconviendra pas qu'il n'y ait quelque mérite à l'avoir inventé ; que le mécanisme n'en soit assez délicat ; et que, s'il n'exécute qu'un très-petit nombre de pièces, c'est avec tant de précision que les premiers organistes de l'Europe, les Calvière et les Daquin, en approchent à peine. Aussi les personnes sensibles à l'harmonie ne peuvent-elles quelquefois se défendre de lui prêter l'oreille ; la douceur des sons et l'exactitude de l'exécution suspendant en elles le dédain qu'elles ont de l'instrument.

Mais c'est peut-être moins encore les imperfections de cet orgue, l'usage qu'on en fait et le peu de mérite qu'il y a à en jouer, qui l'ont avili, que les mains entre lesquelles il se trouve ordinairement. Le premier qui parut fut admiré; il n'en faut point douter. Aujourd'hui que cet instrument est commun, les boîtes qui le renferment ne s'ouvrent guère que pour satisfaire la curiosité des enfants émerveillés d'entendre sortir des sons

d'un corps qui, par sa ressemblance extérieure à un morceau cubique de bois, ne leur paraît point fait pour cela.

Pour moi, qui ne suis guère plus honteux et guère moins curieux qu'un enfant, je n'eus ni cesse ni repos que je n'eusse examiné le premier orgue d'Allemagne que j'entendis : et comme je ne suis point musicien, que j'aime beaucoup la musique, et que je voudrais bien la savoir et ne la point apprendre, à l'inspection de cet instrument, il me vint en pensée qu'il serait bien commode pour moi et pour mes semblables, qui ne sont pas en petit nombre, qu'il y eût un pareil orgue ou quelque autre instrument qui n'exigeât ni plus d'aptitude naturelle, ni plus de connaissances acquises, et sur lequel on pût exécuter toute pièce de musique.

En appuyant sur cette idée, je ne la trouvai point aussi creuse que l'imaginèrent d'abord quelques personnes à qui je la communiquai. Il est vrai qu'elles avaient leur talent à défendre, et qu'au fond de l'âme elles auraient été fâchées qu'on découvrît un moyen de faire, à peu de frais et dans un moment, ce qui leur avait coûté beaucoup de temps, d'étude et d'exercice. « Eh! oui, me dirent-elles, monsieur le paresseux, on vous en fera des orgues d'Allemagne qui joueront tout sans que vous vous en mêliez! Ne faudrait-il pas encore vous dispenser de tourner la manivelle? » Je répondis qu'assurément cela n'en serait que mieux, mais que j'aimais tant la musique, que je me résoudrais à prendre cette peine, pourvu qu'on m'épargnât celle d'avoir, pendant quinze ans, les doigts sur un clavecin, avant que d'exécuter passablement une pièce. « Si le célèbre Vaucanson, ajoutai-je, qui a fait manger et vivre un canard de bois et jouer de la flûte à des statues, se proposait cette autre machine, je ne doute point qu'il n'en vînt à bout, et qu'on ne nous annonçât incessamment un organiste automate. Et pourquoi non? Serait-ce le premier qu'on aurait vu? »

De réflexions en réflexions, moitié sérieuses, moitié folâtres, car je n'en fais guère d'autres, je parvins à me demander pourquoi le carillon de la Samaritaine changeait d'airs, et pourquoi l'orgue d'Allemagne jouait toujours les mêmes. Je me répondis, par rapport à celui-ci, que c'est parce que les petites pointes, que les artistes appellent notes, qui agissent sur les touches, sont immobiles sur le cylindre; et je conçus aussitôt un autre

cylindre criblé de trous artistement disposés, dans lesquels des pointes mobiles pourraient s'insérer, frapper les touches des tuyaux qu'on voudrait faire parler, et produire ensemble et successivement toutes sortes de sons à discrétion.

Le mécanisme de ce cylindre, quoique de la dernière simplicité, ne fut d'abord que très-embrouillé dans ma tête ; mais, en attendant que mes premières idées se nettoyassent, je fus si aise de les avoir eues, que j'en tressaillis, et qu'il me sembla que j'exécutais déjà tout seul, et sans savoir presque un mot de musique, un concert à quatre ou cinq parties. On va juger si je présumais trop de ma découverte.

Mais, pour bien entendre le reste de ce projet, il faudrait tâcher de vaincre sa honte, appeler la première marmotte qu'on entendra jouer de l'orgue d'Allemagne, se faire ouvrir la boîte et achever de lire, en donnant de temps en temps un coup d'œil sur la pièce de cette machine, dont on voit ici le développement.

Imaginez d'abord un cylindre creux de quelque matière solide, et auquel on donnera une épaisseur que l'usage qu'on en veut faire déterminera.

Que ce cylindre creux ait pour noyau un morceau de bois rond ou un autre cylindre de bois couvert de plusieurs doubles d'une étoffe compacte, qui forment sur lui une espèce de pelote.

Que cette pelote dure remplisse exactement toute la cavité du cylindre creux.

Que ce cylindre creux soit percé de trous disposés de la manière que je vais dire. Voyez la figure.

Les lignes verticales[1] *sol*, 1, 2, 3, etc.; D ou *sol* ♯, 1, 2, 3, etc.; *la*, 1, 2, 3, etc., sont des projections de plusieurs circonférences du cylindre : c'est sur ces circonférences qu'on placera des notes ou pointes mobiles, ce qui suppose qu'elles seront percées de trous dans toute leur longueur.

Si ces petits trous n'étaient éloignés les uns des autres que d'une demi-ligne, on pourrait placer 16 pointes dans un espace de 8 lignes ; et chaque pointe exprimant par sa distance à celle

1. La figure de l'édition originale donnait ces lignes dans ce sens. En conservant le texte, après avoir changé la disposition de la planche, nous devions prévenir le lecteur.

qui la suit, la valeur d'une double croche, on aurait pour l'in-

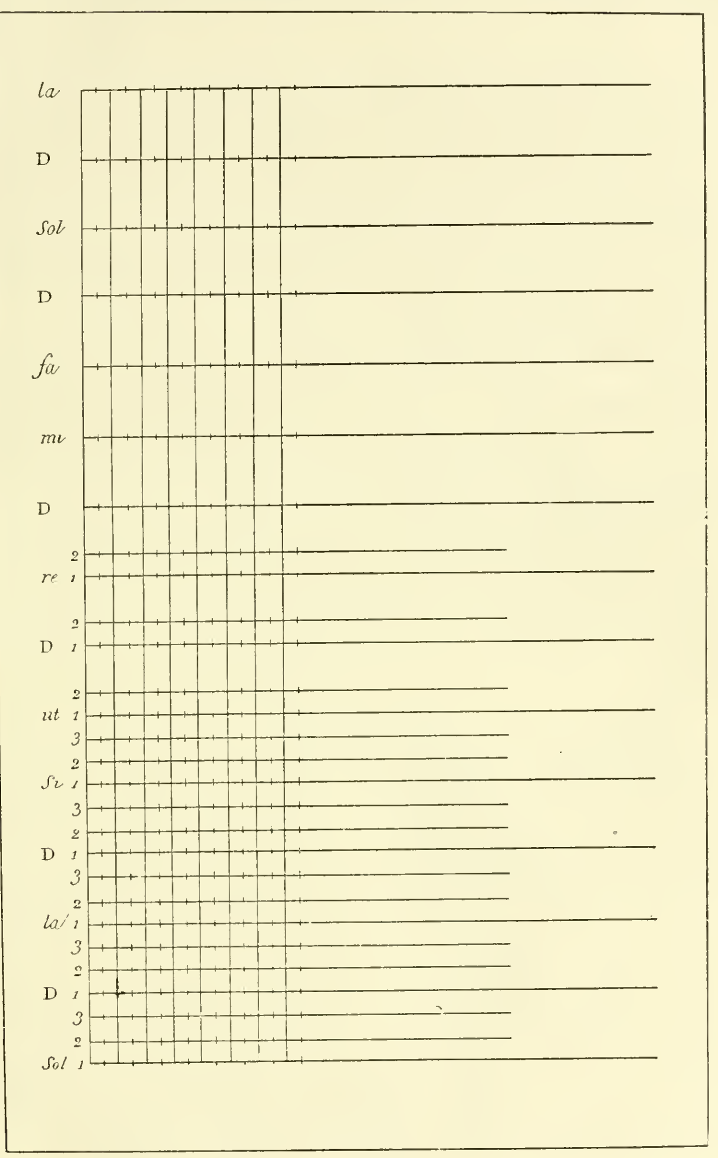


Planche 6.

tervalle d'une mesure à quatre temps, 8 lignes ; pour l'intervalle d'une mesure à trois temps, 6 lignes, etc.

D'où il s'ensuit : 1° que, si le cylindre tourne sur lui-même d'une vitesse uniforme de la quantité 1, 8, et qu'il y ait une note ou pointe fichée dans le premier trou de la ligne verticale *sol*, une autre dans le second trou de la verticale D, une autre dans le troisième trou de la verticale *la*, une autre dans le quatrième trou de la verticale D, et ainsi de suite, jusqu'au seizième trou de la seizième verticale; on entendra successivement, dans un temps donné, les seize sons *sol, sol* D, *la, la* D, *si, ut, ut* D, etc., dans les trois quarts de ce temps donné, les douze sons *sol, sol* D, *la, la* D, *si, ut*, etc., dans la moitié du même temps, les huit sons *sol, sol* D, *la, la* D, etc. Donc, tous ces sons auront été parfaitement rendus en mesure;

2° Que si la pointe que j'ai placée dans le premier trou de la verticale *sol*, avait eu de la continuité; que si, par exemple, elle eût couvert les huit premiers trous de cette ligne, elle eût représenté une blanche; et que si j'avais placé dans le neuvième trou de la verticale *ut*, une autre pointe qui eût couvert les huit autres trous de la mesure, laissant à vide les trous des autres verticales D, *la*, D, *si*, D, *ré*, D, etc.; au lieu d'entendre, dans le temps donné, pendant lequel le cylindre a tourné sur lui-même de la quantité 1, 8, *sol*, D, *la*, D, *si*, *ut*, etc., doubles croches, on aurait seulement entendu *sol* blanche suivi de *ut* blanche;

3° Qu'ayant des pointes de différentes longueurs, depuis la triple ou double croche jusqu'à la ronde et par delà, pour les tenues de plusieurs mesures, des pointes pour la triple croche pointée, la double croche, la double croche pointée, la noire, la noire pointée, la blanche, la blanche pointée, la ronde ou la mesure, etc.; et jouissant en même temps de la commodité de les placer sous toute verticale *sol*, D, *la*, D, *si*, *ut*, etc., et dans quelque endroit de ces lignes qu'on désirera, on pourra faire résonner à l'orgue tel son et de telle durée qu'on voudra; et qu'en laissant des trous à vide sur toutes les verticales en même temps, et autant de trous qu'il sera besoin, on pratiquera tous les silences possibles, depuis le plus long jusqu'au plus court. Or ces deux points comprennent toute la mélodie.

Il faut observer seulement que, si l'on veut que l'orgue rende les triples croches, quel que soit l'intervalle sur une verticale, ou quelle que soit la partie d'une circonférence du cylindre dont

la verticale est une projection, que l'on prenne pour une mesure, il faudra percer cette partie, cet intervalle ou cet arc de trente-deux trous;

4° Que, tandis qu'une pointe ou note placée sur telle verticale, et couvrant autant de trous qu'on le désirera, fera entendre tel son et de telle durée qu'on voudra, d'autres pointes ou notes placées sur d'autres verticales pourront faire entendre la même quantité de sons; et que chaque partie de cette quantité de sons sera plus ou moins longue, plus ou moins aiguë à discrétion. Deux points qui comprennent toute l'harmonie.

Or la mesure, la mélodie et l'harmonie constituent tout ce que nous entendons par musique, et tout ce qui caractérise et différencie les pièces.

Il n'y a donc point de pièces qu'on ne pût jouer sur un instrument tel que celui que je viens de décrire;

5° Que plus il y aura de verticales 1, 2, 3, etc., entre *sol* et D, entre *la* et D, entre *si* et *ut*, etc., plus le cylindre pourra contenir de morceaux de musique différents à la fois;

6° Que plus il y aura de verticales, *sol*, D, *la*, D, *si*, *ut*, etc., plus l'instrument aura d'étendue, et on pourra lui en donner autant et plus qu'au clavecin;

7° Que plus les verticales *sol*, 1, 2, 3, etc., *la*, 1, 2, 3, etc., seront longues, plus elles contiendront de mesures, plus les pièces qu'on jouera pourront être longues. On peut donner à ces lignes ou à celles qu'elles représentent, ou au diamètre du cylindre assez de longueur pour qu'on y puisse noter toutes sortes de pièces. Je tiens de M. Richard, le plus habile constructeur d'orgues d'Allemagne qu'il y ait à Paris, qu'on peut noter sur la circonférence d'un cylindre de deux pieds de diamètre plus de 120 mesures à quatre temps d'une *allemanda largo* : or ces 120 mesures équivalent à plus de 160 d'un *allegro;*

8° Qu'à l'aide des lignes 1, 2, 3, 4, 5, etc., horizontales qui passent sur une rangée de trous, et qui en contiennent entre elles une autre rangée, on connaîtra toujours facilement les endroits des verticales où les notes ou pointes qui agissent sur les touches se placeront;

9° Que, si l'on donne au cylindre la facilité de se mouvoir de droite à gauche, ou de gauche à droite, on pourra faire en sorte que les pointes placées sur les verticales *sol*, D, *la*, D, *si*,

ut, etc., ne portent plus sur ces touches, mais tombent dans l'intervalle que ces touches laissent entre elles, et que ces touches soient frappées des pointes placées sur d'autres verticales, d'où il s'ensuit qu'on aura sur le cylindre plusieurs pièces à la fois, et que le nombre en sera d'autant plus grand que l'intervalle laissé entre les touches permettra de laisser entre les verticales *sol*, D, *la*, D, *si*, *ut*, etc., plus d'autres verticales 1, 2, 3, etc.;

10° Qu'en notant la même pièce sur les verticales *sol*, D, *la*, D, *si*, *ut*, D, *ré*, D, *mi*, *fa*, D, on l'essayerait dans tous les tons possibles.

Il faut pratiquer à chaque petite pointe ou note un arrêt, afin qu'en agissant sur les touches, elles ne s'enfoncent pas plus qu'il ne faut.

Il n'y a pas à craindre qu'elles se détachent, si l'étoffe dont on aura couvert le cylindre intérieur et dans laquelle elles sont fichées par leur extrémité faite en épingle, est suffisamment compacte; et si l'on observe, quand on rechange d'airs, de faire un peu tourner la pelote, afin que les trous faits dans l'étoffe par les épingles, pointes ou notes qu'on vient de retirer, ne correspondent plus aux trous du cylindre de cuivre.

Elles se détacheront d'autant moins que l'action des touches sur elles est très-faible, et que, d'ailleurs, elle est oblique à leur enfoncement.

Il faut observer, en perçant les trous, de ne laisser entre eux que l'intervalle qui convient au mouvement le plus prompt, parce que, 1° on placera sur une même circonférence un plus grand nombre de mesures; 2° qu'il vaut mieux avoir à ralentir le mouvement de la manivelle qu'à l'augmenter. On va toujours aussi lentement, mais non pas aussi vite qu'on veut.

AVANTAGES DE L'INSTRUMENT PROPOSÉ.

1° Un enfant de l'âge de cinq ans pourrait savoir noter sur le cylindre le morceau le plus difficile et l'exécuter. Cela lui coûterait moins que d'apprendre à lire par le bureau typographique, car les caractères et leurs combinaisons sont ici beaucoup moins nombreux que les lettres. Il y a vingt-quatre lettres, et il ne faut que onze caractères;

2° Tout musicien, au lieu de composer sur le papier, pourrait composer sur le cylindre même, éprouver à chaque instant ses accords et répéter, sans aucun secours, toute sa pièce.

3° Cet exercice faciliterait extrêmement aux enfants l'étude de la musique, soit vocale, soit instrumentale; car, lorsqu'ils se trouveraient vis-à-vis d'un maître, ils auraient déjà fait pendant longtemps la comparaison des notes sur le papier et de leur effet sur le cylindre.

4° Ils seraient plus avancés du côté de la composition, et ils auraient l'oreille plus faite à huit ans qu'ils ne l'ont aujourd'hui communément à vingt, après avoir passé par les mains des plus habiles maîtres.

5° On aurait certainement plus de plaisir à entendre cet instrument qu'un organiste médiocre, comme la plupart le sont, qui ne fait que balbutier sur son orgue, ne marche jamais en mesure, pratique à chaque instant des accords déplacés, se répète sans fin et ne répète jamais que de mauvaises choses, etc.

6° On ne serait plus exposé aux boutades d'un musicien, habile, à la vérité, dans son art, mais souvent plus habile que dévot, à qui il prendra envie de jouer, à la consécration, l'*allegro* le plus badin ou la *gigue* la plus folâtre, et d'inspirer à tout un peuple de fidèles la démangeaison de danser devant l'arche, au moment où c'est la coutume de s'incliner.

7° Beaucoup de personnes qui n'ont point de voix, qui manquent d'aptitude pour un instrument, qui n'ont point appris la musique, qui l'aiment et qui n'ont ni les moyens, ni le temps, ni la commodité de l'apprendre, pourraient toutefois s'amuser à jouer toutes les pièces dont ils s'aviseraient.

8° Cet exercice contribuerait nécessairement aux progrès de la musique.

9° On n'emploierait à noter et à exécuter sur le nouvel orgue guère plus de temps qu'il n'en faudrait pour noter sur le papier telle pièce dont l'exécution sur le clavecin demanderait, des habiles, plus de temps qu'on n'en mettrait à en ranger et jouer sur le nouvel orgue une douzaine d'autres.

10° La difficulté de l'exécution n'empêcherait plus de pratiquer certains tons peu usités, avec lesquels cet orgue familiariserait, comme le *sol* D, le *la* D, etc. On pourrait composer dans tous ces tons, ce qui fournirait peut-être, sinon des chants,

du moins des traits d'harmonie et des expressions qui nous sont inconnues.

11° D'un moment à l'autre, on pourrait hausser ou baisser une pièce d'un ton, d'un demi-ton ou de tout autre intervalle.

12° Les expériences sur les sons se multipliant facilement de jour en jour, et cela par des gens exercés à penser, on pourrait, à la longue, en amasser un assez grand nombre pour fonder une bonne théorie et donner des règles sûres de pratique, ce qui n'arrivera pas tant que les phénomènes demeureront ensevelis dans les oreilles des artistes.

13° Un bon orgue de cette espèce ramènerait peut-être à l'église de leur paroisse un grand nombre d'honnêtes gens qui ont de l'oreille et qui en ont été chassés par un mauvais organiste.

14° Peut-être que la facilité qu'on aurait à exécuter les pièces les plus difficiles empêcherait que dans la suite on ne continuât à les prendre pour les plus belles.

Je vais maintenant passer aux inconvénients de cet instrument; car il en a.

INCONVÉNIENTS DE L'ORGUE PROPOSÉ.

1° C'est un ignorant en musique qui le propose.

2° Il ne serait plus permis aux organistes d'être médiocres.

3° On n'aurait plus besoin de ces maîtres d'accompagnement et de composition, qui ne nous prescrivent que des règles vagues, dont un long usage peut seul déterminer l'emploi.

4° Les maîtres à chanter garderaient moitié moins de temps leurs écoliers.

5° Ils seraient contraints d'être la moitié plus habiles, ayant à montrer à des écoliers dont l'oreille serait déjà faite, qui mépriseraient la règle de transposition et qui demanderaient à chanter leur leçon comme ils la joueraient sur leur orgue.

6° On jouerait en quatre heures, et cela avec la dernière précision, toutes les pièces de M. Rameau, qu'on n'apprend en plusieurs années que très-imparfaitement.

7° Beaucoup de gens, qui sont bien aises de s'amuser avec un instrument, abandonneraient le clavecin, la basse-de-viole, le violon, etc., et négligeraient l'honneur d'apprendre mal en

cinq ou six années de temps ce qu'ils pourraient exécuter parfaitement en dix jours.

8° Nous deviendrions extrêmement difficiles sur l'exécution de la musique instrumentale; d'où il arriverait que la plupart de ceux qui s'en mêlent en seraient réduits à se perfectionner ou à brûler leurs instruments.

9° Comme une pièce ne me plaît pas davantage, à moi qui l'entends, soit qu'on ait employé beaucoup de temps à l'apprendre, soit qu'on l'ait aussi bien apprise en un moment, l'oreille ne faisant point cette distinction, nous parviendrions peut-être à nous défaire d'un préjugé favorable à plusieurs choses fort estimées qui n'ont que le mérite de la difficulté.

Je sens toute l'importance de ces inconvénients. J'en suis frappé, et je prévois que beaucoup de gens ne manqueront pas d'en imaginer une infinité d'autres de la même force et de me traiter moi et mon orgue d'impertinents. Mais le désir de servir en quelque chose au progrès des beaux-arts, autant que je le pourrai, sans nuire aux intérêts des artistes auxquels je n'ai garde de le préférer, suffira pour me consoler des épithètes injurieuses que j'encourrai.

OBSERVATIONS SUR LE CHRONOMÈTRE.

On entend par un chronomètre un instrument propre à mesurer le temps. On prétend qu'il serait fort à souhaiter qu'on eût un bon instrument de cette espèce, afin de conserver, par ce moyen, le vrai mouvement d'un air; car les mots *allegro*, *vivace*, *presto*, *affettuoso*, *soavemente*, *piano*, etc., dont se servent les musiciens, seront toujours vagues, tant qu'on ne les rapportera point à un terme fixe de vitesse ou de lenteur, dont on sera convenu. Aussi voit-on aujourd'hui des personnes se plaindre que le mouvement de plusieurs airs de Lulli est perdu. Si l'on eût eu l'attention, disent-ils, de se servir d'un pendule pour déterminer le temps de la mesure dans un air et d'écrire à la tête des pièces de musique, au lieu des *presto*, *prestissimo*, *andante*, etc., qu'on y lit, 1, 2 ou 3 secondes par mesure, ou 5 secondes pour 1, 2, 3 ou 4 mesures, ou *m* de secondes pour *n* de mesures, on aurait évité cet inconvénient et l'on aurait, dans mille ans, le plaisir d'entendre les airs admirables

de M. Rameau, tels que l'auteur les fait exécuter aujourd'hui.

Ceux qui s'en tiennent à l'écorce des choses trouveront peut-être ces observations solides; mais il n'en sera pas de même des connaisseurs en musique.

Ils objecteront contre tout chronomètre en général qu'il n'y a peut-être pas dans un air quatre mesures qui soient exactement de la même durée, deux choses contribuant nécessairement à ralentir les unes et à précipiter les autres, le goût et l'harmonie dans les pièces à plusieurs parties, le goût et le pressentiment de l'harmonie dans les *solo*. Un musicien qui sait son art n'a pas joué quatre mesures d'un air qu'il en saisit le caractère et qu'il s'y abandonne : il n'y a que le plaisir de l'harmonie qui le suspende; il veut ici que les accords soient frappés; là, qu'ils soient dérobés; c'est-à-dire qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une mesure à une autre, et même d'un temps et d'un quart de temps à celui qui le suit.

Le seul bon chronomètre que l'on puisse avoir, c'est un habile musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la musique qu'il doit faire exécuter et qui sache en battre la mesure.

Si l'on ne joue pas aujourd'hui certains airs de Lulli dans le mouvement qu'il prétendait qu'on leur donnât, peut-être n'y perdent-ils rien. Un auteur n'est pas toujours celui qui déclame le mieux son ouvrage.

Mais si l'on ne trouve pas ces observations assez solides et qu'on persiste à désirer un instrument qui mette des bornes au caprice des musiciens, je commencerai par rejeter tous ceux qu'on a proposés jusqu'à présent, parce qu'on y a fait du musicien et du chronomètre deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre. Cela n'a presque pas besoin d'être démontré. Il n'est pas possible que le musicien ait, pendant toute sa pièce, l'œil au mouvement ou l'oreille au bruit du pendule; et s'il s'oublie un moment, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

Mais comment, me demandera-t-on, faire du musicien et du chronomètre une seule et même machine? Il paraît que cela est impossible.

Je réponds qu'il y a tout au plus quelque difficulté. Mais voici comment j'estime qu'on viendrait à bout de la surmonter : il faudrait d'abord que les musiciens renonçassent aux signes

dont ils se sont servis jusqu'à présent et qu'ils substituassent aux *piano*, *presto*, *vivace*, *allegro*, etc., qu'on trouve à la tête de leurs pièces, les temps employés à les jouer en entier; et qu'au lieu d'écrire *giga*, *allegro*, ils écrivissent *giga*, 12, 13, 14, etc., secondes.

On noterait ensuite cette gigue sur le cylindre de l'orgue que je propose, et l'on appliquerait le pendule à secondes au cylindre, de manière que l'aiguille parcourrait 12, 13 ou 14, etc., secondes, tandis que le cylindre tournerait sur lui-même par le mécanisme même du pendule qui lui serait appliqué, de l'arc sur lequel la gigue entière serait notée.

Je n'entrerai point dans la manière dont cette application du pendule au cylindre peut se faire; c'est un bon horloger qu'il faut consulter là-dessus. Voici seulement l'énoncé du problème qu'il faut lui proposer à résoudre :

Trouver le moyen de faire tourner un cylindre sur lui-même, d'une quantité donnée dans un temps donné.

CINQUIÈME MÉMOIRE

LETTRE SUR LA RÉSISTANCE DE L'AIR AU MOUVEMENT DES PENDULES.

M***

Si l'endroit où Newton calcule la résistance que l'air fait au mouvement d'un pendule vous embarrasse, que votre amour-propre n'en soit point affligé. Il y a, vous diront les plus grands géomètres, dans la profondeur et la laconicité des *Principes mathématiques* de quoi consoler partout un homme pénétrant qui aurait quelque peine à entendre; et vous verrez bientôt que vous avez ici pour vous une autre raison qui me paraît encore meilleure; c'est que l'hypothèse d'où cet auteur est parti n'est peut-être pas exacte. Mais une chose me surprend : c'est que vous vous soyez avisé de vous adresser à moi pour vous tirer d'embarras. Il est vrai que j'ai étudié Newton dans le dessein de l'éclaircir; je vous avouerai même que ce travail avait été poussé, sinon avec beaucoup de succès, du moins avec assez de vivacité; mais je n'y pensais plus dès le temps que les RR. PP. Le Sueur et Jacquier donnèrent leur *Commentaire*; et je n'ai point été tenté de le reprendre. Il y aurait eu, dans mon ouvrage, fort peu de choses qui ne soient dans celui des savants géomètres; et il y en a tant dans le leur, qu'assurément on n'eût pas rencontrées dans le mien! Qu'exigez-vous donc de moi? Quand les sujets mathématiques m'auraient été jadis très-familiers, m'interroger aujourd'hui sur Newton, c'est me parler

d'un rêve de l'an passé. Cependant, pour persévérer dans l'habitude de vous satisfaire, je vais, à tout hasard, feuilleter mes paperasses abandonnées, consulter les lumières de mes amis, vous communiquer ce que j'en pourrai tirer et vous dire avec Horace :

Si quid novisti rectius istis;
Candidus imperti, si non, his utere mecum.

HORAT. *Epistol.* lib. I, ep. VI, v. 67, 68.

PROPOSITION I.

PROBLÈME.

Soit (fig. 2, pl. 7) *un pendule* M *qui décrit dans l'air l'arc* BA, *étant attaché à la verge* GM *fixe en* G. *On demande la vitesse de ce pendule en un point quelconque* M, *en supposant qu'il commence à tomber du point* B.

Soient $GM = a$. $NA = b$. $AP = x$. La pesanteur $= p$. La résistance que l'air ferait au corpuscule M, s'il était mû avec une vitesse $g = f$. La vitesse du pendule au point $M = v$.

SOLUTION.

Si on suppose, avec tous les physiciens, que la résistance de l'air et des autres fluides est comme le carré de la vitesse, on aura la résistance au point $M = \frac{fv^2}{g^2}$; et cette résistance agissant suivant mM, tend à diminuer la vitesse v. De plus, la pesanteur p tirant suivant MQ, on voit facilement qu'elle se décompose en deux autres forces, dont l'une, qui agit suivant MR, est arrêtée et anéantie par la résistance du fil ou de la verge GM, et dont l'autre a son effet suivant Mm perpendiculairement à GM, et est égale à $\frac{p \times MP}{GM} = \frac{p\sqrt{2ax - x^2}}{a}$. Donc la force accélératrice totale qui agit au point M pour mouvoir le corps suivant $Mm = \frac{p\sqrt{2ax - x^2}}{a} - \frac{fv^2}{g^2}$.

Mais le temps employé à parcourir $Mm = \frac{Mm}{v}$, et l'élément ou l'accroissement de la vitesse est égal à la force accélératrice

multipliée par le temps. Donc $\left(\frac{p\sqrt{2ax-x^2}}{a}-\frac{fv^2}{g^2}\right)\times\frac{\text{M}m}{v}$ $=dv$. Dans cette équation, je mets, au lieu du petit arc Mm, sa valeur $-\frac{adx}{\sqrt{2ax-x^2}}$, avec le signe —, parce que v croissant à mesure que le pendule descend, x diminue au contraire. J'ai $-pdx+\frac{fv^2\times adx}{g^2\sqrt{2ax-x^2}}=vdv$, dont l'intégrale est $\frac{v^2}{2}=pb-px$ $+\int\frac{fv^2\times adx}{g^2\sqrt{2ax-x^2}}$.

J'ai ajouté la constante pb, afin que v fût $=0$, lorsque $x=b$ c'est-à-dire lorsque le pendule est au point B, d'où on suppose qu'il commence à descendre par sa seule pesanteur.

On remarquera d'abord, dans cette équation, que si $f=0$, c'est-à-dire, si le pendule se mouvait dans le vide ou dans un milieu non résistant, on aurait $v^2=2pb-{}^2px$; mais comme la résistance de l'air est fort petite par rapport à la pesanteur p, la valeur réelle de v^2 différera très-peu de $2pb-2px$; et l'on pourra substituer $f\,(2pb-2px)$ à fv^2; ce qui ne produira qu'une très-petite erreur.

Ainsi on aura $v^2=2pb-2px+2\int\frac{f(2pb-2px)\times adx}{g^2\sqrt{2ax-x^2}}$ pour la valeur approchée de v^2.

Il s'agit, à présent, de trouver l'intégrale du terme qui est sous le signe $\int$, et la difficulté est réduite à intégrer $\frac{badx-axdx}{\sqrt{2ax-x^2}}$.

On remarquera que cette intégrale doit être prise de telle manière qu'elle soit $=0$, quand $x=b$. Or l'intégrale du premier terme $\int\frac{badx}{\sqrt{2ax-x^2}}$ est $b\times$ (arc AM — arc AB). Dans laquelle j'ai ajouté la constante $-b\times$ arc AB, afin que $\int\frac{badx}{\sqrt{2ax-x^2}}$ fût $=0$, lorsque x serait $=b$; on aura donc $\int\frac{badx}{\sqrt{2ax-x^2}}$ $=-b\times$ arc BM.

Maintenant, pour avoir l'intégrale de $\int\frac{-axdx}{\sqrt{2ax-x^2}}$, je l'écris

ainsi : $\int \frac{-axdx}{\sqrt{2ax-x^2}} = \int \frac{a^2dx - axdx}{\sqrt{2ax-x^2}} - \int \frac{a^2dx}{\sqrt{2ax-x^2}}$, dont l'intégrale est $a\sqrt{2ax-x^2} - a \times \text{AM} = a \times (\text{MP} - \text{AM})$, à laquelle il faut ajouter la constante $-a(\text{BN}-\text{AB})$, pour la raison que nous avons dite ci-dessus ; on aura donc $\int \frac{-axdx}{\sqrt{2ax-x^2}}$ $= a \times (\text{BO} - \text{BM})$.

Donc $v^2 = 2pb - 2px - \frac{2f \times 2pb \times \text{BM}}{g^2} - 2f \times 2pa \times (\text{BO} - \text{BM})$.

COROLLAIRE I.

Donc, lorsque le pendule est arrivé en A, on a $v^2 = 2pb - \frac{2f \times 2pb \times \text{BA}}{g^2} - \frac{2f \times 2pa \times (\text{BN} - \text{BA})}{g^2}$.

COROLLAIRE II.

Donc (figure 3), si l'on fait $\text{A}n = b - \frac{2fb \times \text{BA}}{g^2} - \frac{2fa \times (\text{BN} - \text{BA})}{g^2}$, on aura $v^2 = 2p \times \text{A}n$; c'est-à-dire que la vitesse au point A serait la même que celle que le pendule aurait acquise en tombant dans le vide du point b jusqu'en A.

COROLLAIRE III.

Si l'arc AB ne contient que peu de degrés, BN sera presque égale à BA ; et l'on pourra supposer $v^2 = 2pb - \frac{2f.2pb.\text{BA}}{g^2}$.

PROPOSITION II.

PROBLÈME.

Supposons (fig. 4) *qu'un pendule* A, *placé dans la situation verticale* GA, *reçoive une impulsion ou vitesse* h *suivant l'horizontale* AR. *On demande sa vitesse en un point quelconque* M.

SOLUTION.

Les mêmes noms étant supposés que ci-dessus, la force retar-

datrice sera ici $\frac{p\sqrt{2ax-x^2}}{a}+\frac{fv}{g^2}$, parce que la résistance s'ajoute à la pesanteur, pour diminuer continuellement la vitesse du pendule, et on aura $-du=\frac{adx}{v\sqrt{2ax-x^2}}\times\left(\frac{p\sqrt{2ax-x^2}}{a}\right.$ $\left.+\frac{fv^2}{g^2}\right)$.

Je mets $-du$, parce que x croissant, v diminue; donc $-vdv=pdx+\frac{fv^2\times adx}{g^2\sqrt{2ax-x^2}}$, et ajoutant les constantes $\frac{h^2-v^2}{2}=px+\int\frac{fv^2\times adx}{g^2\sqrt{2ax-x^2}}$. Donc si $f=0$, on aura v^2 $=h^2-2px$; or l'on pourra, comme dans le problème précédent, mettre au lieu de v^2 sa valeur approchée h^2-2px dans le terme $\int\frac{fv^2adx}{g^2\sqrt{2ax-x^2}}$; ce qui donnera $v^2=h^2-2px$ $-2\int\frac{fh^2adx}{g^2\sqrt{2ax-x^2}}+2\int\frac{f\times 2paxdx}{g^2\sqrt{2ax-x^2}}=h^2-2px-\frac{2fh^2}{g^2}$ $\times \mathrm{AM}+\frac{2f\times 2pa}{g^2}\times(+\mathrm{AM}-\mathrm{MP})$.

Soit AN, la hauteur à laquelle le pendule aurait remonté dans le vide, on aura $h^2=2p\times\mathrm{AN}$, et $v^2=2p\times\mathrm{PN}$ $-\frac{2f\times 2p\times\mathrm{AN}\times\mathrm{AM}}{g^2}+\frac{2f\times 2pa}{g^2}\times(-\mathrm{MP}+\mathrm{AM})$.

COROLLAIRE I.

Donc (fig. 5), lorsque le corps est arrivé au point c, tel que Nn $=\frac{2f\times\mathrm{AN}\times\mathrm{A}c}{g^2}\times\frac{2f\times a\times(nc-\mathrm{A}c)}{g^2}$, la vitesse v sera $=0$.

COROLLAIRE II.

Comme nc et Ac diffèrent très-peu de NC et de AC, il s'ensuit que, pour trouver le point c où le corps s'arrête, ou la hauteur n à laquelle il remonte, il faut prendre $\mathrm{N}n=\frac{2f\times\mathrm{AN}\times\mathrm{AC}}{g^2}$ $+\frac{2fa\times(\mathrm{NC}-\mathrm{AC})}{g^2}$.

COROLLAIRE III.

Si l'arc AC ne contient que peu de degrés, AC sera presque égale à AN; et l'on aura à peu près $Nn = \frac{2f \times AN \times AC}{g^2}$.

COROLLAIRE IV.

Si un pendule (fig. 6) descend du point B, sa vitesse en A, que je nomme h, sera égale, corol. II, propos. I, à celle qu'il aurait acquise en tombant dans le vide de la hauteur An $b - \frac{2fb \times BA}{g^2} - \frac{2fa \times (BN - BA)}{g^2}$; et il remontera jusqu'à la hauteur $A\nu$ (corollaire II, propos. II) $= An - \frac{2f \times An \times Ac}{g^2} + \frac{2fa \times (nc - Ac)}{g^2}$. Et comme nc et Ac diffèrent peu de BN et de BA, on aura $A\nu = b - \frac{4fb \times BA}{g^2} + \frac{4fa \times (BN - BA)}{g^2}$.

COROLLAIRE V.

Donc, si l'arc BA contient peu de degrés, on aura $A\nu = b - \frac{4fb \times BA}{g^2} = AN \times \frac{(1 - 4f \times BA)}{g^2}$. Or, dans cette même supposition, les arcs AC, Ak sont entre eux, à très-peu près, comme les racines des abscisses AN, $A\nu$; car, dans le cercle, les cordes sont entre elles comme les racines des abscisses; or les arcs peuvent être pris ici pour les cordes. Donc $Ck = \frac{AC \times (\sqrt{AN} - \sqrt{A\nu})}{\sqrt{AN}}$. Or $\sqrt{An} = \sqrt{AN \frac{(1 - 4f \times BA)}{g^2}} = \sqrt{AN} \times \sqrt{1 - \frac{4f \times BA}{g^2}}$; et comme $\frac{4f \cdot BA}{g^2}$ est fort petite par rapport à 1, on peut, au lieu de $\sqrt{1 - \frac{4f \times BA}{g^2}}$, mettre $1 - \frac{2f \times BA}{g^2}$ qui lui est à peu près égale; car on sait que $\sqrt{1 - \alpha}$, α étant une très-petite fraction, est $1 - \frac{\alpha}{2}$ à très-peu près. Donc $Ck = AC \times \frac{2fBA}{g^2} = \frac{2fAB^2}{g^2}$. Donc la différence Ck entre l'arc descendu AB et l'arc remonté Ak, est comme le carré de l'arc AB.

COROLLAIRE VI.

Donc (fig. 7), si on a l'arc BAC, qu'un pendule décrit dans l'air, en tombant du point B, on aura facilement l'arc bAk, qu'il doit décrire en tombant du point b; car il ne faut que trouver Ak qu'on aura en faisant $BA - AC : bA - Ak :: BA^2 : bA^2$.

COROLLAIRE VII.

Donc (fig. 6), si un pendule décrit l'arc BA dans l'air, on aura sa vitesse au point A, en divisant la ligne $N\nu$ en deux parties égales au point n; car cette vitesse, corol. III, propos. I, est à très-peu près égale à celle qu'il aurait acquise en tombant dans le vide de la hauteur $b - \frac{2f \times BA}{g^2} = b - \frac{N\nu}{2}$.

COROLLAIRE VIII.

On a $AC^2 : Ac^2 :: AN : An$; c'est-à-dire, $AC^2 : AC^2 - 2Cc \times AC :: AN : AN - Nn$. Donc $Nn = \frac{2Cc \times AC \times AN}{AC^2} = \frac{2Cc \times AN}{AC}$.

Par le même raisonnement, on aura $N\nu = \frac{2Ck \times AN}{AC}$. Donc $Ck : Cc :: N\nu : Nn$. Donc c est le point du milieu de l'arc Ck. Donc, au lieu de diviser $N\nu$ en deux parties égales, on pourra diviser Ck en deux parties égales pour avoir l'arc AC que le corps A, en remontant, aurait parcouru dans le vide.

COROLLAIRE IX.

Si le pendule A est un petit globe, la résistance f, toutes choses d'ailleurs égales, est en raison inverse du diamètre de ce globe et de sa densité; car la résistance de l'air à deux globes de différents diamètres est comme la surface ou le carré des diamètres; et cette résistance doit être divisée par la masse, laquelle est comme la densité multipliée par le cube du diamètre. Donc l'arc Ck, toutes choses d'ailleurs égales, est comme AB^2 divisé par le produit du diamètre du globe et de sa densité.

C'est à vous, M***, à voir maintenant l'usage qu'on peut faire de ces propositions, lorsqu'on veut avoir égard à l'altéra-

tion du mouvement que cause la résistance de l'air dans les

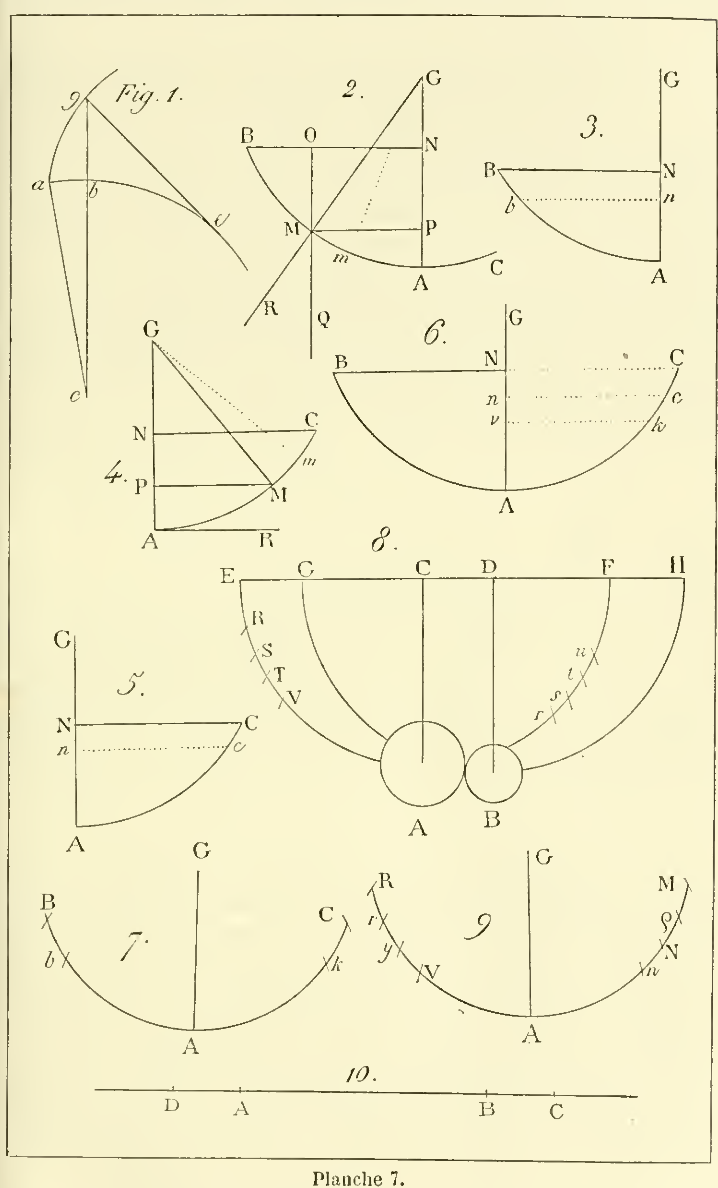


Planche 7.

expériences par lesquelles on cherche avec des pendules les lois du choc des corps. Vous apercevrez sans peine que les

corollaires VI, VII, VIII, donneront les vitesses que les deux pendules ont ou reçoivent au point le plus bas où ils sont supposés se choquer.

M. Newton, qui, comme vous savez, n'a pas cru devoir négliger cette résistance, lorsqu'il a parlé des lois du choc des corps dans le premier livre de ses *Principes*, paraît avoir fait Ck proportionnelle, non au carré de l'arc parcouru, comme nous l'avons trouvé, et comme peut-être vous le supposiez, lorsque cet endroit de son ouvrage vous a arrêté, mais à l'arc seulement : c'est ce qu'il me reste à vous démontrer. Pour cet effet, je transcrirai son texte, et j'y ajouterai les éclaircissements que je trouve dans les papiers que les RR. PP. Jacquier et Le Sueur ont condamnés à l'oubli, en prévenant par leur excellent *Commentaire* celui que je méditais.

TEXTE DE NEWTON.

« Soient, dit Newton, *Princip. Mathémat.* (pag. 19 et 20, édit. d'Amsterd. 1714[1]), (voy. la fig. 8), les corps sphériques A, B suspendus, des points C, D par des fils parallèles et égaux AC, BD. De ces points et de la longueur des fils, soient décrites les demi-circonférences EAF, GBH, divisées en deux parties égales par les rayons CA, DB. Faites remonter le corps A à

1. Pendeant corpora sphærica A, B, filis parallelis et æqualibus AC, BD, a centris C, D. His centris et intervallis describantur semicirculi EAF, GBH, radiis CA, DB bissecti. Trahatur corpus A ad arcus EAF punctum quodvis R, et subducto corpore B, demittatur inde, redeatque post unam oscillationem, ad punctum V. Est RV retardatio et resistentia aeris. Hujus RV fiat ST pars quarta sita in medio, ita scilicet ut RS, et TV æquentur, sitque RS : ST :: 3 : 2, et ista ST exhibebit retardationem in descensu ab S ad A quam proxime. Restituatur corpus B in locum suum. Cadat corpus A de puncto S, et velocitas ejus in loco reflexionis A absque errore sensibili tanta erit, ac si in vacuo cecidisset de loco T. Exponatur igitur hæc velocitas per chordam arcus TA; nam velocitatem penduli in puncto infimo esse ut chordam arcus, quem cadendo descripsit, propositio est Geometris notissima. Post reflexionem perveniat corpus A ad locum *s*, et corpus B ad locum K. Tollatur corpus B et inveniatur locus *u*; a quo si corpus A demittatur, et post unam oscillationem redeat ad locum *r*, sit *st* pars quarta ipsius *ru* sita in medio, ita videlicet ut *rs* et *tu* æquentur; et per chordam arcus *t*A exponatur velocitas, quam corpus A proxime post reflexionem habuit in loco A. Nam *t* erit locus ille verus et correctus, ad quem corpus A,

quelque point R de l'arc EAF. Otez le corps B, et laissez retomber le corps A; s'il remonte, après une oscillation, au point V, RV exprimera la retardation causée par la résistance de l'air. Prenez ST égale à la quatrième partie de RV, placez-la dans le milieu, de sorte que RS soit égale à TV, et que RS soit à ST comme 3 à 2, ST exprimera à peu près la retardation après la descente de S en A. Remettez à sa place le corps que vous aurez ôté. Laissez tomber le corps A du point S. Sa vitesse au point de réflexion A sera, sans erreur sensible, la même que s'il était descendu dans le vide du point T. Soit donc cette vitesse exprimée par la corde TA; car tous les géomètres savent que la vitesse d'un pendule au point le plus bas de l'arc qu'il décrit, est comme la corde de cet arc. Si le corps A remonte après le choc, au point *s*, et le corps B, au point K, ôtez le corps B, et trouvez le point *u*, d'où, laissant tomber le corps A, il remonte, après une oscillation, au point *r*, tel que *st* soit la quatrième partie de *ru*, et *sr* égale à *tu*. La corde *t*A exprimera la vitesse que le corps A avait en A après sa réflexion; car *t* est le lieu vrai et corrigé, auquel le corps A serait remonté sans la résistance de l'air. Il faudra corriger de la même façon le lieu K auquel le corps B est remonté, et trouver le point *l* qu'il eût atteint dans le vide. C'est ainsi qu'on fera les expériences comme dans le vide. Enfin il faudra, pour ainsi dire, multiplier le corps A par la corde TA, qui exprime sa vitesse, pour avoir son mouvement au point A, immédiatement avant le choc; et par la corde *t*A, pour avoir son mouvement après le

sublata aeris resistentia, ascendere debuisset. Simili methodo corrigendus erit locus K, ad quem corpus B ascendit, et inveniendus locus *l*, ad quem corpus illud ascendere debuisset in vacuo. Hoc pacto experiri licet omnia, perinde ac si in vacuo constituti essemus. Tandem ducendum erit corpus A, ut ita dicam, in chordam arcus TA, quæ velocitatem ejus exhibet, ut habeatur motus ejus in loco A proxime ante reflexionem; deinde in chordam arcus *t*A, ut habeatur motus ejus in loco A proxime post reflexionem. Et sic corpus B ducendum erit in chordam arcus B*l*, ut habeatur motus ejus proxime post reflexionem. Et simili methodo, ubi corpora duo simul demittuntur de locis diversis, inveniendi sunt motus utriusque tam ante quam post reflexionem; et tum demum conferendi sunt motus inter se, et colligendi effectus reflexionis. Hoc modo in pendulis pedum decem rem tentando, idque in corporibus tam inæqualibus quam æqualibus, et faciendo ut corpora de intervallis amplissimis, puta pedum octo, vel duodecim, vel sexdecim, concurrerent; reperi semper, sine errore trium digitorum in mensuris, ubi corpora sibi mutuo directe occurrebant, quod æquales esse mutationes motuum corporibus in partes contrarias illatæ, atque adeo quod actio et reactio semper erant æquales, etc.

choc. [Puis enfin il faudra multiplier le corps B par la corde Bl, pour avoir l'expression de son mouvement après le choc][1]. Il faut chercher, par la même méthode, les quantités de mouvement qu'ont, avant et après le choc, deux corps qu'on a laissés tomber en même temps de deux points différents; et trouver, par la comparaison de ces mouvements, les effets du choc. C'est ainsi qu'en faisant mes expériences sur des pendules de dix pieds de long, tant avec des corps égaux qu'avec des corps inégaux, que je laissais tomber de fort loin, de la distance, par exemple, de 8, 12, 16 pieds, j'ai trouvé, sans avoir erré dans mes mesures de la quantité de trois doigts, que les changements que le choc direct fait en sens contraire aux mouvements des corps, étaient égaux; et par conséquent que l'action était toujours égale à la réaction, etc. »

ÉCLAIRCISSEMENTS.

Voilà le texte de Newton; et voici maintenant les éclaircissements que je me suis engagé de vous donner. Si un corps tombe de R en A (fig. 9), dans un milieu non résistant, sa vitesse est, comme on sait, égale à celle qu'il aurait acquise en tombant d'une hauteur égale à celle de RA. Mais comme le milieu résiste ici, on peut supposer la vitesse du corps en A égale à celle qu'il aurait acquise en tombant dans un milieu non résistant par un arc $r\mathrm{A} < \mathrm{RA}$.

Arrivé en A, si le milieu ne résistait point dans la branche AM, le corps remonterait par un arc $\mathrm{A}\rho = \mathrm{A}r$; mais la résistance du milieu fait qu'il ne remonte que jusqu'en N: de N il descend en A, où l'on suppose qu'il ait une vitesse égale à celle qu'il eût acquise en tombant par un arc $n\mathrm{A} < \mathrm{NA}$ dans un milieu non résistant; et, au lieu de remonter par l'arc $\mathrm{A}y = \mathrm{A}n$, la résistance du milieu ne lui permet de remonter qu'en V.

Cela posé, l'arc RV exprime les retardations produites par la résistance du milieu dans toutes les oscillations dont je viens de parler. Mais, ces oscillations étant toutes plus petites les unes que les autres, pour avoir la retardation de chacune d'elles

1. Phrase de l'édition Brière; elle ne se trouvait pas dans le texte de Newton cité par Diderot.

en particulier, il faudrait partager inégalement l'arc RV; et comme ces oscillations sont au nombre de quatre, la retardation, pour la première oscillation, est plus grande que la quatrième partie de RV; et cette quatrième partie, trop grande pour la retardation de la quatrième oscillation. Mais il est un point S (fig. 8) d'où le corps tombant jusqu'en A, la quatrième partie de RV exprimera exactement la retardation pour l'arc SA.

Cherchons ce point S. Pour le trouver, soit RA $= 1$, RV $= 4b$, SA $= x$. En supposant les retardations proportionnelles aux arcs parcourus, on aura Rr, retardation de l'arc parcouru RA $= \frac{b}{x}$, et Aρ second arc $=$ Ar $=$ RA $-$ Rr $= 1 - \frac{b}{x}$, de même ρN retardation de l'arc Aρ $= \left(1 - \frac{b}{x}\right) \times \frac{b}{x} = \frac{b}{x} - \frac{b^2}{x^2}$. Donc AN 3e arc $=$ Aρ $-$ ρN $= 1 - \frac{2b}{x} + \frac{b^2}{x^2}$; et la retardation N$n$ de l'arc AN $=$ $\left(1 - \frac{2b}{x} + \frac{b^2}{x^2}\right) \times \frac{b}{x} = \frac{b}{x} - \frac{2b^2}{x} + \frac{b^3}{x^3}$. Donc A$y$ $=$ An $=$ AN $-$ Nn quatrième arc $= 1 - \frac{3b}{x} + \frac{3b^2}{x} - \frac{b^3}{x^3}$. Donc V$y$, retardation du quatrième arc $= \frac{b}{x} - \frac{3b^2}{x^2} + \frac{3b^3}{x^3} - \frac{b^4}{x^4}$.

On a donc Rr, retardation du premier arc $= \frac{b}{x}$.

ρN, retardation du second $= \frac{b}{x} - \frac{b^2}{x^2}$.

Nn, retardation du troisième $= \frac{b}{x} - \frac{2b^2}{x^2} + \frac{b^3}{x^3}$.

Vy, retardation du quatrième $= \frac{b}{x} - \frac{3b^2}{x^2} + \frac{3b^3}{x^3} - \frac{b^4}{x^4}$.

Et à cause que Rr $+$ ρN $+$ Nn $+$ Vy $=$ VR $= 4b$, on a $\frac{4b}{x} - \frac{6b^2}{x^2} + \frac{4b^3}{x^3} - \frac{b^4}{x^4} = 4b$, ou $x^4 - x^3 + \frac{3bx^2}{2} - b^2x^2 + \frac{b^3}{4} = 0$, équation dont la solution approchée donnera la valeur de x.

Pour cet effet, je retranche les deux derniers termes $-b^2x^2 + \frac{b^3}{4}$ qui sont insensibles par rapport aux autres, parce que b

est fort petite; et il reste $x^4 - x^3 + \frac{3bx^2}{2} = 0$, ou $x^2 - x + \frac{3b}{2} = 0$, équation dont la racine est $x = \frac{1}{2} + \sqrt{\frac{1}{4} - \frac{3b}{2}}$. Mais $\sqrt{\frac{1}{4} - \frac{3b}{2}}$ est à peu près $\frac{1}{2} - \frac{3b}{2}$; donc x est à peu près $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} - \frac{3b}{2} = 1 - \frac{3b}{2}$.

REMARQUES SUR CETTE APPROXIMATION.

Remarquez 1° que $-b^2x^2 + \frac{b^3}{4} < 0$, parce que $x > b$, d'où il s'ensuit que $x^4 - x^3 + \frac{3bx^2}{2} > 0$. Donc $x > \frac{1}{2} + \sqrt{\frac{1}{4} - \frac{3b}{2}}$. Mais $\frac{1}{2} - \frac{3b}{2}$ est un peu plus grand que $\sqrt{\frac{1}{4} - \frac{3b}{2}}$; donc, en mettant $\frac{1}{2} - \frac{3b}{2}$ pour $\sqrt{\frac{1}{4} - \frac{3b}{2}}$, on rend à x à peu près autant qu'on lui avait ôté; d'où il suit que cette approximation est aussi simple et aussi exacte qu'on le puisse désirer dans la supposition que les retardations sont comme les arcs, et non comme les carrés des arcs;

2° Que les retardations $\frac{b}{x}, \frac{b}{x} - \frac{b^2}{x^2}$, etc., sont en progression géométrique;

3° Que pour résoudre exactement l'équation $\frac{4b}{x} - \frac{6b^2}{x^2} + \frac{4b^3}{x^3} - \frac{b^4}{x^4} = 4b$, on eût fait $1 - \frac{4b}{x} + \frac{6b^2}{x^2} - \frac{4b^3}{x^3} + \frac{b^4}{x^4} = 1 - 4b$. Donc $1 - \frac{b}{x} = \sqrt[4]{1-4b}$ ou $x = \frac{b}{1 - \sqrt[4]{1-4b}}$;

4° Que pour trouver le lieu V, on a $st : tu :: 2 : 3$, et que $tu = sr$; d'où il s'ensuit que $su : sr :: 5 : 3$. Soit donc $As = 1$, $sr = x$, on a $Au = 1 + \frac{3x}{4}$; $Ar = 1 - x$. Or $Au : Ar$ à peu près :: AV : AR. Donc si l'on fait AV : AR :: $m : n$, on aura

$m : n :: 1 + \frac{5x}{3} : 1 - x$. Donc $n + \frac{5xn}{3} = m - mx$. Donc $x = \frac{m-n}{m+\frac{5n}{3}} = \frac{3 \times m - n}{3m+5n} \times As$, parce qu'on a supposé $As = 1$.

On peut chercher ce point V par expérience, en laissant tomber le pendule d'un point V jusqu'à ce qu'il revienne en un point r, dont la distance sr au point s soit $= su \times \frac{3}{5}$; ou enfin on peut prendre simplement $st = \frac{As}{AS} \times ST$.

Voilà, ce me semble, tout l'endroit de Newton sur les retardations du pendule causées par la résistance de l'air, assez bien défriché. D'où il paraît s'ensuivre que cet auteur suppose les retardations comme les arcs, au lieu que nous les trouvons, par les propositions précédentes, comme les carrés des arcs.

Vous m'objecterez, sans doute, que Newton a l'expérience pour lui; et que c'est d'après cette hypothèse[1] qu'il a trouvé que l'action est toujours égale à la réaction; et que si, par exemple, le corps A, après avoir choqué le corps B en repos avec 9 degrés de mouvement, continuait d'aller avec deux, le corps B partait avec sept degrés; que si les corps se choquaient en sens contraires, A avec 12 degrés de mouvement, et B avec 6, et que A se réfléchit avec 2, B se réfléchissait avec 8, etc.

Je vous répondrais que, quoiqu'on ne se soit jamais avisé de douter ni de l'exactitude, ni de la bonne foi de Newton, cela n'a pas empêché qu'on n'ait réitéré ses expériences sur les couleurs. Pourquoi n'en ferait-on pas autant dans cette occasion-ci, où cet auteur est parti d'une hypothèse que le calcul contredit évidemment, et où il était d'autant plus facile de se tromper, que les vitesses sont représentées par des quantités dont les différences sont très-petites; savoir, les cordes des arcs parcourus devant et après les retardations?

1. Ut si corpus A incidebat in corpus B quiescens cum novem partibus motus, et amissis septem partibus pergebat post reflexionem partibus cum duabus; corpus B resiliebat cum partibus istis septem. Si corpora obviam ibant, A cum duodecim partibus et B cum sex, et redibat A cum duabus, redibat B cum octo, facta, etc.*

* NEWTON, édit. cit., p. 20.

Si vous trouvez que ce ne soit pas assez accorder au grand nom de Newton, j'en suis fâché ; pour moi, je ne puis lui accorder davantage. J'ai pour Newton toute la déférence qu'on doit aux hommes uniques dans leur genre ; j'incline fort à croire qu'il a la vérité de son côté ; mais encore est-il bon de s'en assurer. J'invite donc tous les amateurs de la bonne physique à recommencer ses expériences, et à nous apprendre si les retardations sont telles que Newton paraît les avoir supposées, proportionnelles aux arcs parcourus ; ou telles que le calcul nous les donne, proportionnelles aux carrés de ces arcs.

CONCLUSION DES CINQ MÉMOIRES.

Première expérience. Graduer un tuyau composé de deux parties mobiles, et tenter, par ce moyen, la fixation du son.

Seconde expérience. Construire un compas du cercle et de sa développante, et essayer si, par ce moyen, on n'obtiendra pas la division des arcs de cercle en parties commensurables ou incommensurables, et d'autres opérations, et plus facilement et plus exactement que par toute autre voie.

Troisième expérience. Déterminer, par le son, si une corde attachée par une de ses extrémités à un point fixe, et tirée de l'autre par un poids, est aussi tendue que si elle était tirée à ses deux extrémités par deux poids égaux.

Quatrième expérience. Construire un harmonomètre ou un orgue, sur lequel on puisse jouer ou même composer toutes pièces de musique, et éprouver à chaque instant son harmonie.

Cinquième expérience. S'assurer si les retardations que l'air fait au mouvement des pendules sont comme les arcs ou comme les carrés des arcs, et recommencer les expériences de Newton sur le choc des corps[1].

1. Ces Mémoires sont accompagnés d'une table des matières très-détaillée qu'on trouvera à la fin du volume.

RÉFLEXIONS[1]

SUR

UNE DIFFICULTÉ PROPOSÉE CONTRE LA MANIÈRE DONT LES NEWTONIENS EXPLIQUENT LA COHÉSION DES CORPS ET LES AUTRES PHÉNOMÈNES QUI S'Y RAPPORTENT.

1761

On a lieu de croire que l'attraction qui fait circuler les planètes, et qui précipite les corps pesants vers le centre de la terre, produit encore plusieurs autres effets naturels, tels que la dureté, l'adhérence des parties des fluides, les fermentations, et généralement tous les phénomènes qui naissent de la cohésion, ou qui s'y rapportent. En effet, 1° il est assez bien prouvé que ces divers phénomènes ne dépendent point de l'impulsion, au moins comme cause unique ou même principale; 2° si l'attraction est une propriété générale de la matière, sentiment qui, pour ne rien dire de plus, est très-probable, il est naturel de lui attribuer tous les effets qui lui sont analogues; et ceux dont je viens de parler sont de ce nombre.

Il faut cependant convenir qu'il se présente ici une difficulté très-considérable. La force avec laquelle les corps pesants, et nommément les planètes, se portent vers le centre de leur ten-

1. « Cet écrit n'a été inséré dans aucune des éditions de Diderot antérieures à la nôtre : il a paru pour la première fois dans les *Mémoires de Trévoux,* avril 1761, deuxième volume, page 976. M. Barbier rapporte dans son *Examen critique, et Complément des Dictionnaires historiques,* Paris, 1820, que lorsque M. Naigeon mit en ordre les matériaux de la collection des œuvres de Diderot, il ne put se rappeler dans quel journal ce morceau était déposé, et c'est d'après ses propres indications que M. Barbier l'a retrouvé dans le journal de Trévoux. Il a été réimprimé dans le *Journal des Savants combiné avec les Mémoires de Trévoux,* tome LIX, p. 121. *Amsterdam,* 1761; mois de mai, vol. I. » (Br.)

dance, est toujours réciproquement proportionnelle au carré de la distance ; et celle avec laquelle les particules s'approchent et s'unissent dans les cohésions, etc., est manifestement plus grande. Il semble donc que ces deux forces ne peuvent pas être produites par une seule et même cause.

Cette difficulté a paru si forte à quelques newtoniens, que, pour n'en être pas embarrassés, ils ont pris le parti de borner le principe de l'attraction aux seuls phénomènes célestes, auxquels il s'applique avec une facilité merveilleuse. D'autres ont mieux aimé chercher à la résoudre, que d'admettre des bornes dans un principe dont l'universalité est prouvée par des raisons au moins très-plausibles.

Dans cette vue quelques-uns ont cru que la loi générale de l'attraction pouvait n'être pas celle de la raison inverse du carré, mais celle de la raison inverse du carré plus la raison inverse du cube, ou même de quelque fonction ou puissance plus élevée que le cube. Mais outre que cette idée n'est qu'une supposition entièrement dénuée de preuves ; outre qu'une pareille loi présente une complication de termes embarrassante et même un peu bizarre, il est certain qu'elle ne s'accorderait ni avec les phénomènes de la pesanteur, comme il est aisé de le voir, ni même avec ceux des cohésions, comme nous le ferons bientôt remarquer.

D'autres ont admis deux lois d'attraction, l'une pour les grandes distances et pour les phénomènes célestes, et l'autre pour les petites distances et les cohésions ; la première en raison inverse du carré, la seconde en raison inverse du cube. Si l'on n'avait autre chose à objecter contre ce sentiment, sinon la variation qu'il suppose dans les lois de l'attraction, il semble qu'on ne serait pas suffisamment autorisé à le rejeter. Quelques philosophes ont beau vanter la simplicité des lois de la nature, il est certain que plusieurs de ces lois souffrent des variations et des modifications considérables. Par exemple, les lois de la réfraction ne sont pas les mêmes pour les corps grossiers, et pour les petits corpuscules de la lumière. Celles que suivent les fluides, en pressant leurs bases, sont, à plusieurs égards, très-différentes de celles que suivent les solides. Ce serait donc sur des modèles fournis par la nature même, qu'aurait été formée l'idée d'une double loi d'attraction ; et

rien n'engagerait à la proscrire, pourvu qu'elle s'accordât avec les phénomènes.

Mais c'est précisément là ce qui manque à la double loi dont je viens de parler. Si elle avait lieu, presque tous les corps seraient d'une dureté infinie et rigoureusement parfaite : car on ne saurait douter qu'il ne se trouve dans tous les corps un grand nombre de particules qui se touchent en quelques points. Or il est démontré que si l'attraction qui est entre ces particules, suivait la raison inverse du cube, elle serait absolument infinie aux points où ces particules se touchent; d'où il suit que ces particules opposeraient à leur séparation une résistance qu'aucune puissance finie ne pourrait vaincre, et formeraient par conséquent des corps parfaitement durs.

Ainsi la difficulté dont il est question, malgré les tentatives qu'on a faites pour la résoudre, semble rester encore tout entière. Eh! quoi donc, serait-elle insoluble? On aura de la peine à se le persuader, si l'on considère que plusieurs autres difficultés proposées contre le système de Newton, et qui, au premier coup d'œil, ne devaient pas paraître moins fortes que celle-ci, ont été toutefois pleinement résolues. Il en eût été probablement de même de celle-ci, si, parmi tant de célèbres géomètres qui ont travaillé à perfectionner le système newtonien, il se fût trouvé quelqu'un qui y eût donné une attention suffisante. Mais la plupart ne se sont occupés sérieusement que des phénomènes célestes; et s'ils ont examiné quelquefois les phénomènes qui donnent lieu à la difficulté présente, ce n'a guère été que comme en passant, et sans les suivre dans leurs détails. En attendant que quelqu'un entreprenne ce travail, j'ose proposer quelques vues très-générales à la vérité, mais capables peut-être de conduire à des idées plus précises. Je ne parle qu'en doutant; parce que dans une matière comme celle-ci, à moins qu'on ne soit géomètre très-profond, il est très-facile de se tromper.

Il suit de ce que j'ai déjà dit, que la force qui se manifeste dans les cohésions, etc., étant très-finie, même au point de contact, elle est infiniment au-dessous de celle que produirait une attraction en raison inverse du cube, ou de toute autre puissance supérieure au carré. Ne semblerait-il donc pas naturel de penser qu'une attraction en raison inverse du simple

carré pourrait suffire à la produire? Et si cela était, la difficulté dont il s'agit ici, ne serait-elle pas résolue? Il est vrai que la disproportion qu'on remarque entre la force de la pesanteur et celle des cohésions, paraît devoir faire rejeter cette idée. Mais, en effet, doit-elle la faire rejeter? Ces deux forces ne sont pas l'attraction même, mais des effets de l'attraction : car j'appelle attraction l'effort que fait le corps attirant pour faire mouvoir le corps attiré, et je regarde comme l'effet de l'attraction la force avec laquelle le corps attiré est mû en vertu de cet effort. Or il est certain que les effets d'une seule et même cause peuvent varier dans leurs rapports, sans que la cause elle-même varie dans sa loi. Il ne faut pour cela que le mélange de quelques circonstances particulières, qui rendent l'action de la cause tantôt plus simple, et tantôt plus compliquée; qui tantôt en prolonge et tantôt en raccourcisse la durée; qui l'applique à son effet tantôt d'une manière, et tantôt d'une autre, etc. C'est ainsi que, dans le choc des corps, une même puissance motrice, suivant la nature des obstacles contre lesquels elle s'exerce, ou le temps et la manière dont elle est appliquée, produit des effets qui sont tantôt dans le rapport des simples vitesses, et tantôt dans celui des carrés des vitesses. Pourquoi n'en serait-il pas de même de l'attraction? Pourquoi cette puissance, en suivant toujours une même loi, ne pourrait-elle pas, ainsi que l'impulsion, produire dans les corps sur lesquels elle se déploie, des effets, des forces qui ne suivissent pas le même rapport, si, par le concours de quelques circonstances particulières, son action se trouvait diversement modifiée?

A ne considérer donc les choses qu'en général, il ne paraît pas impossible que la force qu'on observe dans les cohésions, etc., et celle de la pesanteur, quelque disproportion qu'il y ait entre elles, ne puissent être produites par une même attraction agissant en raison inverse du carré.

Pour s'assurer si la chose est véritablement ainsi, il faudrait entrer dans des détails où je ne me suis pas proposé d'entrer. J'ai averti que mon dessein était de me borner à des vues générales. Je me contenterai donc de faire remarquer dans les cohésions quelques circonstances particulières, à raison desquelles l'attraction en raison inverse du carré semble devoir

produire dans ces phénomènes une force beaucoup plus grande à proportion que celle qu'elle produit dans les planètes.

La première circonstance que je remarque, c'est l'extrême petitesse des particules entre lesquelles l'attraction agit dans les cohésions. Soit (fig. 1) S une superficie sphérique, ou une sphère creuse de la moindre épaisseur possible, et P un corpuscule placé à quelque distance sur le prolongement du diamètre AB. Si chaque particule infiniment petite de la sphère, D, O, etc., est supposée exercer sur le corpuscule P une attraction qui soit en raison inverse du carré de sa distance au corpuscule, il est démontré par la propos. LXXI[e] du livre I de Newton, que ce corpuscule sera mû vers le centre C de la sphère, avec une force réciproquement proportionnelle au carré de sa distance à ce centre. Or, cela supposé, je dis que si deux ou plusieurs particules D, O, etc., viennent à se réunir dans une petite masse, et que cette petite masse agisse toute seule sur le corpuscule P, elle lui communiquera une force relativement plus grande que celle qu'il reçoit de la sphère entière. Que l'on prenne sur le même grand cercle ADBO de part et d'autre du diamètre AB, et à distances égales, deux particules égales D et O : que l'on fasse l'effort attractif de la particule D égal à la petite ligne PG, et celui de la particule O égal à la petite ligne PE = PG; la force avec laquelle le corpuscule P sera porté vers le centre C en vertu de ces deux efforts, sera égale à la diagonale PT, et cette force sera proportionnelle à celle avec laquelle il est mû vers le même centre en vertu de l'attraction de la sphère entière. Il suffit donc de prouver que si ces deux particules viennent à se réunir dans une petite masse, et que cette petite masse agisse toute seule sur le corpuscule P, elle lui communiquera une force plus grande que PT. Or cela paraît évident : car la particule O, par exemple, venant à se réunir à la particule D, l'angle DPO s'évanouira entièrement, les forces PG et PE cesseront d'être obliques l'une à l'autre, et conséquemment, au lieu que dans le cas de leur obliquité il y en avait une partie qui était perdue, et qui n'était point communiquée au corpuscule P, cette obliquité cessant, elles seront communiquées tout entières; et la force avec laquelle le corpuscule sera mû, ne sera plus PT, mais $PG + PE$, ou $2\,PG > PT$. Or, de là ne suit-il pas qu'en général une petite particule qui

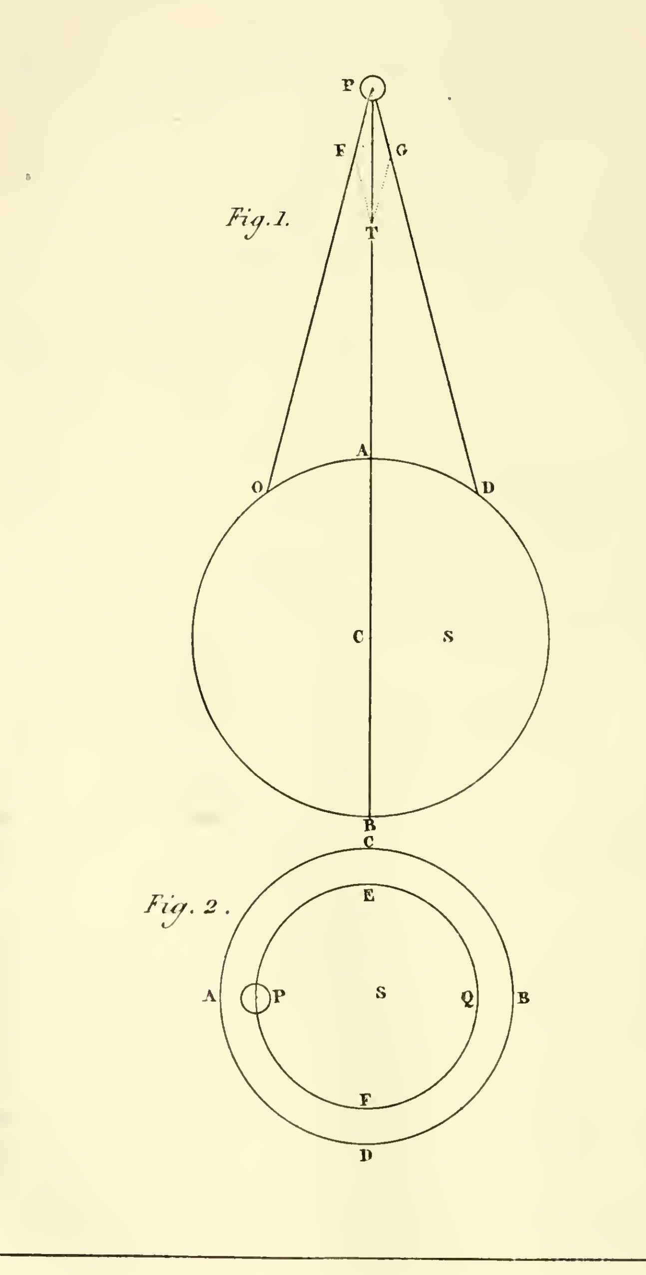


Planche 8.

en attire une autre, suivant une certaine loi, doit produire dans elle une force relativement plus grande que ne produirait un corps d'un volume considérable qui l'attirerait, suivant la même loi? Donc à raison de l'extrême petitesse des particules, entre lesquelles l'attraction agit dans les cohésions, etc., la force qu'on y remarque ne peut-elle pas être beaucoup plus grande relativement que celle qu'on observe dans les vastes corps des planètes, quoique l'attraction suive par rapport aux unes et aux autres la même loi du carré?

Une autre circonstance que je remarque, c'est la réciprocité de l'attraction, dont l'effet, qui est presque nul par rapport aux planètes, doit être très-considérable et très-sensible dans les cohésions. Tout corps qui en attire un autre en est en même temps attiré; ce qui produit nécessairement entre les deux corps une augmentation de force pour s'approcher ou pour s'unir. Or il faut remarquer : 1° que cette augmentation de force ne peut avoir lieu entre des corps dont les masses sont en trop grande disproportion, parce que l'attraction étant à distances égales à raison des masses, un corps dont la masse sera extrêmement petite ne produira qu'un effet extrêmement petit ou nul sur un autre corps dont la masse sera très-grande; 2° qu'à de très-grandes distances cette augmentation de force, eût-elle lieu dans la réalité, serait insensible, et, par conséquent, devrait encore être censée nulle; car elle ne pourrait se manifester aux sens que par l'augmentation de la vitesse sensible avec laquelle les deux corps se porteraient l'un vers l'autre, ou, ce qui est la même chose, par l'augmentation de l'espace sensible dont ils s'approcheraient dans un temps donné. Or, il est évident que plus la distance qui sépare les deux corps est grande, plus l'augmentation de l'espace sensible dont ils s'approchent dans un temps donné est petite, et qu'à de très-grandes distances elle devient absolument nulle. Ces deux raisons réunies empêchent qu'il n'y ait ou qu'on ne remarque entre le soleil et les planètes aucune augmentation de force qui puisse être attribuée à leur attraction réciproque. Mais il semble que des raisons contraires doivent produire une augmentation de force très-considérable et surtout très-sensible dans les cohésions, etc. En effet, comme les particules qui s'attirent dans ces phénomènes sont à peu près égales, la force avec laquelle elles s'ap-

prochent ou s'unissent devient, en vertu de leur attraction réciproque, double de ce qu'elle serait sans cette attraction; et dans les petites distances auxquelles ces phénomènes s'opèrent, la moindre augmentation de vitesse, ou, ce qui est la même chose ici, la moindre augmentation de force devient, au moins sensiblement, très-considérable. Voilà donc encore une circonstance à raison de laquelle l'attraction, quoiqu'elle agisse toujours suivant la même loi du carré, pourrait, ce semble, produire dans les cohésions une force beaucoup plus grande, du moins sensiblement, que celle qu'elle produit dans les planètes.

Une troisième circonstance qui regarde principalement les phénomènes de la dureté, c'est qu'au lieu que les planètes ne tendent vers leur centre qu'en vertu de l'attraction qui en émane, les particules d'un même corps sont portées vers le centre et par une attraction semblable et par la pression des autres particules. Ceci demande à être expliqué.

Soit (fig. 2) une sphère solide, qu'on suppose partagée en différentes superficies concentriques et qui se touchent, ACBD, PEQF, etc. Si l'on suppose un corpuscule P placé au dedans de la sphère dans une superficie quelconque, il est démontré par les propos. LXX, LXXII et LXXIII du liv. I de Newton, que, dans l'hypothèse de la loi du carré, la force avec laquelle ce corpuscule sera attiré vers le centre S sera proportionnelle à sa distance PS du centre; d'où il est aisé de voir que les particules les plus éloignées du centre sont plus fortement attirées que celles qui sont plus proches.

Or, de là suivent deux choses: 1° les particules extérieures doivent, par les règles de la communication du mouvement, partager avec les intérieures l'excès de leurs forces et accroître par conséquent dans ces particules la force qui leur vient de l'attraction du centre; 2° les accroissements de force que reçoivent les particules intérieures ne doivent pas se perdre, mais se conserver au contraire, et s'accumuler sans cesse vers le centre. Car 1° l'attraction du centre et la pression des particules extérieures agissent sans cesse; 2° les forces qui viennent de parties opposées, comme d'A et de B, aboutissant également au centre et ne passant pas au delà, n'agissent pas les unes contre les autres et ne peuvent par conséquent se détruire. Il paraît donc qu'en vertu de cette troisième circonstance, la force qu'ont

les particules des corps durs pour s'unir et adhérer les unes aux autres doit non-seulement être beaucoup plus forte que la pesanteur des planètes dans un premier moment quelconque, mais qu'elle doit, au bout de quelque temps, devenir prodigieusement grande, quoiqu'elle dépende originairement de la même attraction en raison inverse du carré qui produit la pesanteur des planètes.

Présentement si l'on réunit ces diverses circonstances; si l'on y en ajoute d'autres ou dépendantes de celles-ci ou qui leur sont analogues, telles qu'on en pourrait encore imaginer; si l'on a égard dans les phénomènes de la dureté à l'aspérité des surfaces qui seule empêcherait les parties de se séparer aisément; si, de plus, on fait attention que, quoique l'impulsion ne paraisse pas pouvoir produire toute seule les phénomènes dont il s'agit ici, elle peut cependant, au moins dans certains cas, y entrer pour beaucoup; si enfin on considère que, quelle que soit la loi d'où dépend la force qu'on remarque dans ces phénomènes, elle ne peut être dans la raison d'aucune puissance au-dessus du carré, ne doit-on pas trouver beaucoup d'apparence à croire que c'est celle même du carré?

On pourrait objecter que la force qui se fait sentir dans les cohésions, etc., est beaucoup plus grande au point même du contact qu'à la plus petite distance de ce point, et que, suivant ce que Newton a démontré, propos. LXXXV, liv. I, cela ne devrait pas être, si cette force était l'effet d'une attraction en raison inverse du carré. Je réponds que cette proposition LXXXV étant relative aux propositions LXX, LXXI et LXXIV, dans lesquelles Newton n'a point égard aux circonstances particulières qui semblent pouvoir augmenter dans les cohésions, surtout au point de contact, la force qui vient originairement de l'attraction, il ne paraît pas s'ensuivre que, si l'on fait attention à ces circonstances, la force, au point de contact, ne puisse être beaucoup plus grande qu'à la moindre distance de ce point, quoique la cause première et principale dont elle dépende soit une attraction en raison inverse du carré.

SUR

DEUX MÉMOIRES DE D'ALEMBERT

L'UN CONCERNANT

LE CALCUL DES PROBABILITÉS

L'AUTRE

L'INOCULATION

1761

(INÉDIT)

D'Alembert fit paraître en 1761 les premiers volumes de ses *Opuscules mathématiques*. C'est au commencement du tome II de cette collection, que se trouvent les deux Mémoires auxquels Diderot répond. Ces pages étaient destinées à la *Correspondance* de Grimm. Mais telle qu'elle a été imprimée jusqu'à présent, cette *Correspondance* est bien incomplète, particulièrement pour l'année 1761. La discussion des opinions de d'Alembert est, par suite, restée inconnue. Nous pouvons combler cette lacune grâce à l'obligeance de M. Brière, qui possède le manuscrit autographe de Diderot et qui nous a autorisé à le reproduire.

Dans ses lettres à Mlle Voland, Diderot revient par trois fois sur ce sujet et, la dernière fois, il dit : « Le morceau *sur les probabilités* est un grimoire, qui ne vous amusera pas. » (25 octobre 1761.) Il n'est point absolument nécessaire d'être amusant dans de pareils sujets ; il suffit de montrer, comme l'a fait Diderot, une connaissance approfondie des termes du problème et de conclure, non pas comme d'Alembert, en vue de l'intérêt particulier, mais en considérant l'intérêt général, l'intérêt de la patrie.

SUR LES PROBABILITÉS

M. d'Alembert vient de publier ses *Opuscules mathématiques*. Il y a dans ce recueil deux mémoires qu'il n'est pas impossible de réduire à la langue ordinaire de la raison.

L'un a pour objet *le calcul des probabilités;* calcul dont l'ap-

plication a tant d'importance et d'étendue. C'est proprement *la science physico-mathématique* de la vie. L'autre traite des avantages ou désavantages de *l'inoculation.*

L'examen de quelques cas particuliers a fait soupçonner à M. d'Alembert un vice caché, dans la règle générale de l'analyse des hasards.

Voici cette règle : *Multipliez le gain ou la perte que chaque événement doit produire, par la probabilité qu'il y a que cet événement doit arriver. Ajoutez ensemble tous ces produits, en regardant les pertes comme des gains négatifs; et vous aurez l'espérance du joueur; ou, ce qui revient au même, la somme que ce joueur devrait donner avant le jeu, pour commencer à jouer but à but.*

Cette règle paraît simple et tout à fait conforme au bon sens. Cependant si l'on suppose que *Pierre* et *Jacques* jouent *à croix ou pile*, à condition que si Pierre amène *croix* au premier coup Jacques lui donnera un écu; que si Pierre n'amène *croix* qu'au second coup, Jacques lui donnera deux écus; qu'au troisième, quatre écus; qu'au quatrième, huit écus; qu'au cinquième, seize écus et ainsi de suite selon la même progression, et qu'on cherche par la règle présente l'espérance de Pierre, ou ce qu'il doit donner à Jacques pour commencer à jouer avec lui but à but, on trouve une somme infinie.

Or, outre qu'une somme infinie est une chimère, qui est-ce qui voudrait donner, dit M. d'Alembert, non cette somme, mais une somme assez modique, pour jouer ce jeu.

On répond à M. d'Alembert, que si l'enjeu de Pierre se trouve infini, c'est qu'on a fait la supposition tacite et fausse que le jeu doit durer toujours et que tous les jets peuvent avoir lieu.

M. d'Alembert réplique que dans le nombre des cas, celui où *croix* n'arrive jamais et *pile* arrive toujours se trouve comme un autre et qu'il a sa valeur;

Que si l'on prétend que *croix* arrive nécessairement après un nombre fini de coups, au moins ce nombre est indéterminé;

Que quelque somme qu'on assigne pour l'enjeu de Pierre, elle sera contestable;

Qu'on ne peut soutenir qu'elle soit indéterminée, car enfin un homme peut proposer ce jeu à un autre, et celui-ci l'accepter;

Que si Pierre donnait cinquante écus à Jacques et que l'on fixât à cent le nombre des coups à jouer, il faudrait pour que Pierre rattrapât cette somme en jouant, que *croix* ne vînt qu'au septième coup, risque qu'assurément personne ne voudrait courir.

Un habile géomètre (c'est, je crois, M. Fontaine[1]) a remarqué que l'enjeu de Pierre n'était ni infini ni indéterminé; que quelque richesse qu'on supposât aux joueurs, ils n'auraient pas de quoi jouer cent coups et qu'ainsi l'enjeu de Pierre n'excédait pas cinquante écus.

M. d'Alembert dit encore à cela que pour ravoir cette mise de cinquante écus, il faudrait que *croix* n'arrivât qu'au septième coup; qu'il y a 127 à parier contre 1 qu'il arrivera plus tôt et que Pierre perdra sa mise en tout ou en partie;

Qu'il n'y a pas un homme sensé qui donnât 78 125 livres d'un billet de loterie composée de cent vingt-sept mauvais billets contre un bon, de dix millions;

Et si l'on a égard, ajoute-t-il, au tort qu'une perte de 78 125 livres ferait à la fortune d'un joueur; donc la mise ne sera plus purement et simplement proportionnelle à la somme espérée[2].

D'où M. d'Alembert conclut que, quand la probabilité d'un événement est fort petite, il faut la traiter comme nulle, et ne la point multiplier par le gain espéré, quelque considérable qu'il soit, pour trouver l'espérance ou l'enjeu, c'est-à-dire qu'alors il n'y a somme au monde qui puisse compenser le risque.

Il ajoute qu'en jouant à *croix ou pile*, les combinaisons où les *croix* et les *piles* seront le plus mêlées seront aussi les plus fréquentes. Il entend par être mêlé, ne pas arriver un grand nombre de fois de suite, et il regarde ces cas comme plus probables et plus possibles que les autres.

Il distingue un *possible métaphysique* et un *possible physique*; il comprend sous le premier tout ce qui n'implique aucune contradiction, quelque rare ou extraordinaire qu'il soit. Sous le second, tout ce qui est commun, fréquent et selon le cours journalier des événements. Ainsi, d'après cette idée, il est d'une *pos-*

1. Voir le *Recueil des Mémoires* de M. Fontaine.

2. Tout ceci n'est point extrait textuellement de D'Alembert. Diderot suit le raisonnement, mais ne prend pas les mêmes chiffres.

sibilité métaphysique d'amener rafle de six avec deux dés cent fois de suite: mais cela est d'une *impossibilité physique*.

Mais si dans l'usage ordinaire de la vie, il faut regarder comme nulle une probabilité fort petite, on demande à M. d'Alembert où est le terme où elle cessera d'être nulle et où elle commencera à pouvoir être traitée comme quelque chose. D'ailleurs si la probabilité qui est d'un millième n'est pas à négliger, comment estimer celle qui est un peu plus grande? Si la valeur des probabilités varie, quelle est la loi de cette variabilité? Et si le géomètre n'a point de réponse à ces questions, que devient l'analyse des probabilités?

M. d'Alembert renvoie la solution de ces difficultés à la connaissance des cas rares et fréquents, c'est-à-dire à l'expérience.

Il n'y aura donc quelque exactitude dans l'analyse des hasards qu'après des siècles d'observation? Il est vrai, répond M. d'Alembert.

Voici une autre de ses idées. C'est qu'à *pair ou non*, à *croix ou pile*, les coups passés font quelque chose au coup suivant, et que, par conséquent, plus *croix* sera arrivé de fois consécutives, plus il y aura d'apparence que *pile* arrivera le coup d'ensuite. — *Et quelle est la loi de cet accroissement d'apparence?* — Je n'en sais rien. — *Et la loi des combinaisons que devient-elle?* — Ce qu'elle pourra.

Une supposition de l'analyse des probabilités que M. d'Alembert attaque encore, c'est que *dans le nombre des combinaisons possibles celles qui amènent plusieurs fois de suite le même événement sont aussi possibles que chacune des autres, prise en particulier*.

Si l'on représente *croix* par *a* et *pile* par *b*, il nie que le cas *aaaaaa*, etc., soit aussi possible que le cas *aababa*, etc.

Mais si la possibilité varie entre les cas, quelle règle se faire là-dessus? — Je n'en sais rien. — *Comptera-t-on pour quelque chose la possibilité des cas où le même événement a lieu trois, quatre, cinq fois de suite?* — Il faudra voir. — *Où commencer?... où finir?... Quand on aura commencé, quelle loi suivront les probabilités? Si la loi varie, quelle sera sa variabilité? Sans ces préliminaires connus, point d'analyse.* — Cela se peut.

M. d'Alembert s'était demandé au mot *croix ou pile* dans

l'*Encyclopédie*, combien on doit parier d'amener *croix* en deux coups.

La réponse ordinaire, c'est que la mise est de 3 contre 1.

Celle de M. d'Alembert, c'est qu'elle est de 2 contre 1.

Pour prouver qu'elle est de 3 contre 1, on dit : il y a quatre combinaisons différentes, *croix-croix*; *croix-pile*; *pile-croix*, *pile-pile*. Les trois premiers font gagner; la seule dernière fait perdre; donc la mise doit être de 3 contre 1.

M. d'Alembert répond : Si *croix* arrive du premier coup, le jeu est fini, on n'en joue pas un second. Les combinaisons *croix-croix* et *croix-pile* se réduisent donc à une. Il n'y a que trois combinaisons possibles, deux qui font gagner et une qui fait perdre : donc la mise doit être de 2 contre 1.

Il croit que la manière dont on raisonne pour prouver que la mise est de 3 contre 1 est paralogistique, et que son paralogisme s'accroît encore si le pari est d'amener *croix*, non pas en deux coups, mais en cent coups joués de suite; car, dit-il, alors on traite la combinaison qui amènerait *croix* cent fois consécutives comme aussi possible qu'une autre; ce qu'elle n'est pas.

On dit à M. d'Alembert : Mais la probabilité d'amener *croix* au premier coup est d'un demi, et ce cas est favorable.

La probabilité d'amener *pile* au premier coup est aussi d'un demi, et ce cas est nul.

Et dans le cas où l'on amène *pile* au premier coup, la probabilité d'amener *croix* au second coup est d'un demi multiplié par un demi, ou d'un quart, et ce cas est favorable.

La probabilité d'amener *pile* au second coup est aussi d'un demi multiplié par un demi, et ce cas seul est défavorable.

La somme des probabilités favorables est donc à celle des probabilités défavorables comme $\frac{1}{2} + \frac{1}{4}$ est à $\frac{1}{4}$, ou comme 3 est à 1.

Dans ce raisonnement, dit M. d'Alembert, on traite le premier coup comme le second. Or cela ne doit pas se faire, car le premier coup est *certain*, et le second n'est que *probable*. Il ajoute que, d'ailleurs, cette manière d'estimer les probabilités est sujette à toutes les difficultés qui naissent de la supposition d'une probabilité égale pour toutes les combinaisons possibles, supposition contraire au cours ordinaire des choses.

On insiste et on lui dit : Les combinaisons *croix*; *pile-croix*; *pile-pile*; sont les seules possibles. — *D'accord.* — Mais la probabilité d'amener *croix* au premier coup est égale à celle d'amener *pile* au premier coup. — *Je l'avoue.* — Or, la probabilité d'amener *pile* au premier coup est double de celle d'amener *pile* au premier coup et *croix* au second, ou *pile* au premier coup et *pile* au second. — *Je l'avoue.* — Donc... — *Je nie la conséquence.*

L'argument n'est pas en forme. Le moyen terme, le terme de comparaison n'est pas le même dans la *majeure* et dans la *mineure*. Ce moyen terme dans la *majeure*, c'est *probabilité* d'amener *pile* au premier coup, avant d'avoir joué ce premier coup; dans la *mineure*, c'est *probabilité* d'amener *pile* au premier coup, comparée à probabilité d'amener *croix* ou *pile* au second coup. Or *probabilité* suppose ici le premier coup joué et *pile* amené, donc amener *pile* au premier coup n'est plus *probabilité*, mais *certitude*. En un mot, il y a cette différence entre *croix* et *pile*, au premier coup, que *croix* amené, plus de second coup; *pile* amené, second coup nécessaire. Et puis, pourquoi le coup *pile-croix* ne serait-il pas un peu plus probable que le coup *pile-pile*? *Pile-pile* est deux fois de suite le même événement. Si les probabilités de *pile-croix* et de *pile-pile* sont inégales, alors j'avoue, dit M. d'Alembert, que le rapport des mises ne sera ni de 3 à 1, comme on le veut, ni de 2 à 1, comme je l'ai cru. — *Qu'est-il donc?* — Peut-être incommensurable, inappréciable. — *Et cela supposé, que devient l'analyse des probabilités?* — Ce n'est pas mon affaire. Ce que j'aperçois, c'est que la règle générale selon laquelle on détermine le rapport des probabilités, n'est pas exacte; qu'une théorie satisfaisante des probabilités suppose la solution de plusieurs questions peut-être insolubles, comme d'assigner le rapport des probabilités dans les cas qui ne sont pas, ou qu'il faut regarder comme n'étant pas également possibles; de fixer quand la probabilité est assez petite pour être traitée de nulle; enfin, d'estimer la mise selon la probabilité plus ou moins grande.

M. d'Alembert prétend que la combinaison *aaaaaa* est moins possible que la combinaison *aababa*. J'avoue qu'abstraction faite de toute cause physique, qui favorise l'une ou l'autre, cette proposition me paraît encore vide de sens.

Je porte le même jugement de la solution qu'il donne du problème de la mise de celui qui propose d'amener *croix* en deux coups et de celui qui accepte ce jeu. Rien n'est plus faux que ces mises soient comme 2 à 1 ou dans quelqu'autre rapport que celui de 3 à 1.

Comme il en a fait une affaire de dialectique, il faut argumenter contre lui, et lui montrer le peu de fondement de la distinction du cas *possible* et du cas *certain*, en écartant ces idées de la solution.

Si un joueur a égale espérance, en jouant un seul coup, d'obtenir ou rien ou une coupe d'or, il est clair que la valeur de son coup est de la moitié de la coupe d'or.

Si un joueur a égale espérance, en jouant un seul coup, d'obtenir ou un casque ou une coupe d'or, ou quelque sorte d'avantage que ce soit, il est clair que la valeur de son coup est de la moitié de ces avantages; ainsi, dans l'exemple proposé du cas que et de la coupe) il est de la moitié du casque, plus de la moitié de la coupe.

Cela posé, si Pierre et Jacques jouent à *croix ou pile*, et que Jacques accorde deux coups à Pierre pour amener *croix*, voyons quelle doit être la mise de Pierre, et quelle est la mise de Jacques.

Soit une quantité quelconque ignorée la somme de la mise de Pierre et de la mise de Jacques.

Lorsque Pierre est sur le point de jouer son premier coup, son espérance est la même à toute la somme des mises, et à un second coup.

Donc la valeur de son espérance est de la moitié de toute la somme des mises, plus de la moitié d'un second coup.

Mais quelle est la valeur de ce second coup pour Pierre?

Puisque ce second coup lui donne une égale espérance à toute la somme des mises et à rien, sa valeur est de la moitié de toute la somme des mises, et la moitié de sa valeur du quart de toute la somme des mises.

Donc, lorsque Pierre est sur le point de jouer son premier coup, la valeur de son espérance est de la moitié de toute la somme des mises, plus du quart de toute la somme des mises, ou bien des trois quarts de toute la somme des mises.

Donc, la valeur de l'espérance de Jacques est d'un quart de toute la somme des mises.

Donc, la valeur de l'espérance de Pierre est à la valeur de l'espérance de Jacques comme trois quarts à un quart, ou comme 3 à 1.

Donc la mise de Pierre doit être à celle de Jacques comme 3 à 1.

Le même raisonnement s'applique au cas où le joueur A propose au joueur B un écu, s'il amène *croix* du premier coup; deux écus, s'il n'amène *croix* qu'au second coup; quatre écus, s'il n'amène *croix* qu'au troisième coup; huit écus, s'il n'amène *croix* qu'au quatrième coup; seize écus, s'il n'amène *croix* qu'au cinquième coup; et ainsi de suite selon la même progression.

Je dis : lorsque B est sur le point de jouer son premier coup, son espérance est la même à un écu et à un second coup.

Donc, la valeur de son espérance est de la moitié d'un écu, plus de la moitié d'un second coup.

Mais quelle est la valeur de ce second coup?

Puisque ce second coup lui donne égale espérance à deux écus et à un troisième coup, donc la valeur de ce second coup est d'un écu, plus de la moitié d'un troisième coup; et la valeur de la moitié de ce second coup, d'un demi-écu, plus du quart d'un troisième coup.

Donc, lorsque Pierre est sur le point de jouer son premier coup, son espérance est de la moitié d'un écu, plus de la moitié d'un écu, plus du quart d'un troisième coup.

Mais quelle est la valeur de ce troisième coup?

Puisque ce troisième coup lui donne égale espérance à quatre écus, plus à un quatrième coup, donc la valeur de ce troisième coup est de deux écus, plus de la moitié d'un quatrième coup; et la valeur du quart de ce troisième coup, de la moitié d'un écu, plus d'un huitième d'un quatrième coup.

Donc, lorsque Pierre est sur le point de jouer son premier coup, son espérance est de la moitié d'un écu, plus de la moitié d'un écu, plus de la moitié d'un écu, plus d'un huitième d'un quatrième coup.

Mais quelle est la valeur de ce quatrième coup?

Puisque ce quatrième coup lui donne égale espérance à huit écus et à un cinquième coup, donc la valeur de ce quatrième coup est de quatre écus, plus de la moitié d'un cinquième coup;

et la valeur du huitième de ce quatrième coup d'un demi-écu, plus du seizième d'un cinquième coup.

Donc, lorsque Pierre est sur le point de jouer son premier coup, son espérance est de la moitié d'un écu, plus de la moitié d'un écu, plus de la moitié d'un écu, plus de la moitié d'un écu, plus du seizième d'un cinquième coup.

Et ainsi de suite.

D'où l'on voit que l'expression de l'espérance de Pierre contiendra toujours un demi-écu, plus une portion du second coup; ou un demi-écu, plus un demi-écu, plus une portion du troisième coup; ou un demi-écu, plus un demi-écu, plus un demi-écu, plus une portion du quatrième coup; et ainsi jusqu'à l'infinitième coup.

Donc, on suppose que A et B jouent pendant toute l'éternité.

Et dans cette supposition, l'infinitième coup ne pouvant jamais avoir lieu, on voit que l'espérance des joueurs ou leur avantage réciproque tend sans cesse à l'égalité, mais n'y arrive jamais. D'où l'on voit que cette solution ramène à l'idée que j'ai donnée d'un jeu égal, lorsque j'ai dit qu'un jeu égal était celui où il y avait un à parier contre un à chaque coup, et où, plus on jouait de coups, plus le rapport des coups gagnés aux coups perdus s'approcherait du rapport d'égalité, quelquefois donnant ce rapport, ordinairement s'en écartant, soit en dessus, soit en dessous.

Lorsque M. d'Alembert a distingué le premier coup, qu'il appelle certain, du second coup, qu'il appelle probable, il n'a pas vu qu'il ne s'agissait ni de probabilité de jouer ni de certitude de jouer, mais des prétentions ou espérances réciproques des joueurs avant que de jouer; de ce qui reviendrait à chacun d'eux, s'ils ne voulaient pas jouer, mais partager les enjeux; et que ces prétentions, antérieures au premier coup par leur nature, n'admettaient aucune distinction de probabilité ou de certitude.

Il n'en est pas de deux coups comme d'un nombre infini de coups, ainsi :

Si un joueur a égale espérance, en jouant un seul coup, d'obtenir ou 0 ou P, il est certain que la valeur de son coup $= \frac{P}{2}$. Cela est évident.

Si un joueur a égale espérance, en jouant un seul coup,

d'obtenir ou P ou φ, en un mot quelques sortes d'avantages que ce soient, il est certain que la valeur de son coup $= \frac{P}{2} + \frac{\varphi}{2}$.

Cela posé, si Jacques accorde à *croix ou pile* deux coups à Pierre pour amener *croix*, voyons quelle doit être la mise de Pierre et quelle la mise de Jacques.

Soit P la somme de la mise de Pierre et de la mise de Jacques. Je dis que la prétention de Pierre, lorsqu'il est sur le point de jouer son premier coup, $= \frac{3\,P}{4}$; par conséquent, celle de Jacques $= \frac{P}{4}$, et la mise de Pierre est à celle de Jacques comme 3 à 1. Car, lorsque Pierre est sur le point de jouer son premier coup, sa prétention est la même à P et à un coup qui lui assure également ou 0 ou P.

Or, un coup auquel on a la même prétention qu'à P et qui assure également ou 0 ou P $= \frac{P}{2}$.

Donc, lorsque Pierre est sur le point de jouer son premier coup, sa prétention est la même à P et à $\frac{P}{2}$.

Or, une prétention qui est la même à P et à $\frac{P}{2} = \frac{P}{2} + \frac{P}{4} = \frac{3P}{4}$.

Donc, lorsque Pierre est sur le point de jouer son premier coup, sa prétention $= \frac{3P}{4}$; donc celle de Jacques $= \frac{P}{4}$; donc la mise de Pierre à celle de Jacques est comme 3 à 1.

La même démonstration s'applique au cas où le joueur A propose au joueur B un écu s'il amène *croix* du premier coup, 2 écus s'il n'amène *croix* qu'au deuxième coup, 4 écus s'il n'amène *croix* qu'au troisième coup, 8 écus s'il n'amène *croix* qu'au quatrième coup, 16 écus s'il n'amène *croix* qu'au cinquième coup, et ainsi de suite en suivant la même progression.

Je dis : la prétention de B, lorsqu'il est sur le point de jouer son premier coup, est la même à 1 écu et à un second coup.

Donc, quelle que soit la valeur de ce second coup, la prétention de B lorsqu'il est sur le point de jouer son premier coup $= \frac{1}{2} + \frac{\text{un 2}^{\text{e}}\text{ coup}}{2}$.

Mais ce deuxième coup lui assure également ou 2 écus ou un troisième coup; donc la valeur de ce second coup $= 1 + \frac{\text{un } 3^e \text{ coup}}{2}$.

Donc la prétention de B, lorsqu'il est sur le point de jouer son premier coup $= \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{\text{un } 3^e \text{ coup}}{4}$.

Mais ce troisième coup lui assure également 4 écus ou un quatrième coup; donc la valeur de ce 3e coup $= 2 + \frac{\text{un } 4^e \text{ coup}}{2}$.

Donc, la prétention de B lorsqu'il est sur le point de jouer son premier coup $= \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{\text{un } 4^e \text{ coup}}{8}$.

Mais ce quatrième coup lui assure également 8 écus ou un cinquième coup; donc la valeur de ce 4e coup $= 4 + \frac{\text{un } 5^e \text{ coup}}{2}$.

Donc, la prétention de B lorsqu'il est sur le point de jouer son premier coup $= \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{\text{un } 5^e \text{ coup}}{16}$.

Le paradoxe de M. d'Alembert consiste, quand il a distingué le premier coup, qu'il appelle *certain*, du second coup qu'il appelle *probable*, à n'avoir pas vu qu'il ne s'agit ni de *probabilité* ni de *certitude*; mais de la prétention du joueur avant que de jouer; de ce qui lui reviendrait s'il ne voulait pas jouer, et que cette prétention à P et à tout autre quantité dont la chance lui donne une égale alternative n'admet aucune distinction.

QUELQUES OBSERVATIONS SUR CE MÉMOIRE.

L'analyse des probabilités peut être considérée comme une *science abstraite* ou comme une science *physico-mathématique*.

Sous le premier aspect les problèmes se résolvent dans la tête du géomètre, comme ils se résoudraient dans l'entendement divin. Une durée qui n'a point de fin tend à chaque instant à donner une valeur infinie aux quantités finies les plus petites. Les résultats ne doivent jamais étonner. Comme la combinaison s'exécute sans cesse, il n'y a rien qu'elle ne puisse amener. Le temps équivaut à tout. Supposez à un atome de

matière une dureté absolue; placez cet atome sur un bloc de marbre gros comme est l'univers; animez-le du degré de pesanteur le plus petit; avec ce faible effort et le temps, il parviendra au centre du globe. Avec le temps, tout ce qui est possible dans la nature est. Si l'éternité multiplie le moindre degré de vraisemblance, le produit égalera la plus énorme vraisemblance multipliée par l'instant qui fuit.

Sous le second aspect, c'est une science restreinte à de petits moyens, à une expérience d'un moment, un être qui passe comme l'éclair et qui rapporte tout à sa durée.

Toute la science mathématique est pleine de ces faussetés que M. d'Alembert reproche à l'analyse des probabilités. D'où naissent les *incommensurables?* l'impossibilité des *rectifications* et des *quadratures?* C'est la fable de Dédale. L'homme a fait le labyrinthe et s'y est perdu.

Dans le problème des deux joueurs à *croix ou pile* dont la solution révolte l'esprit au premier coup d'œil, toute l'absurdité est dans les noms des joueurs. Au lieu de *Pierre* et de *Jacques*, dites : *Oromaze* et *Arimane* jouent sans cesse, et la mise infinie sera juste et le jeu égal. Car qu'est-ce qu'un jeu égal? Celui où il y a un à parier contre un à chaque coup, et où par conséquent une suite de coups ininterrompue tend sans cesse à rendre le nombre des coups perdus égal au nombre des coups gagnés.

Lorsque vous dites : A et B jouent, vous instituez A et B jouant pendant toute l'éternité : c'est un état permanent. Votre solution est éternelle, et quand vous dites : *Pierre* et *Jacques* jouent, vous la restreignez à un instant. L'expression *jouent* est indéfinie dans le premier cas; dans le second, au contraire, elle est déterminée.

La question était *physico-mathématique*, et votre solution est abstraite; la question supposait des êtres infinis, et votre solution s'applique à des êtres finis, d'où il s'en est suivi qu'on a fait entrer en calcul une multitude de jets qui ne pouvaient être, un avantage imaginaire, une durée chimérique, des *sommes* et un jeu sans interruption et une vie sans fin.

Pour demeurer dans la *physico-mathématique* et accorder la demande avec la réponse, voici comment il fallait proposer le problème.

Pierre et Jacques (deux hommes) *s'engagent à jouer toute*

leur vie, à tel jeu et sous telles conditions; quelles doivent être leurs mises?

Alors il faut trouver l'expression moyenne de la durée d'un coup. Jeune, on joue plus vite que vieux, le matin plus vite que sur la fin du jour. Ceci est un travail : on ne peut guère jouer que le temps qu'on travaillerait. Tout défalqué, le temps donné au repos et aux besoins et pris par les distractions et les maladies, le reste du jour qu'on emploie ou à un travail ou à un jeu continu sera peu de chose.

Il faut avoir la durée probable de la vie du plus âgé, car il faut qu'ils vivent tous les deux, il faut qu'ils aient chacun la plus grande somme qu'il soit possible de perdre à ce jeu.

Mais si la condition est de *jouer toute la vie*, je ne sais si l'expression du temps ne sera pas une quantité variable, car à chaque coup perdu ou gagné il faudra recommencer, et alors autres valeurs de la durée d'un coup, du jeu, de la vie, des mises, et puis qui sait si cette expression *deux joueurs jouent* ne restera pas illimitée; ne supposera pas un état permanent et éternel, et si la question ne rentrera pas encore, par ce côté, dans la classe des *abstractions?* Je soupçonne cette expression *jouent* dont on fait peut-être un état permanent dans la solution, et qui est un état momentané dans l'application, d'être en partie la cause de toutes ces différences que M. d'Alembert établit entre les coups successifs et les coups mêlés, car on n'a pas sitôt étendu la durée à l'infini que cette différence disparaît, et elle diminue à mesure que le nombre des coups ou que la notion de la durée du jeu s'accroît; c'est une considération qui vaut la peine qu'on s'y arrête. Quand on dit dans l'énoncé d'un problème A et B *jouent*, peut-être suppose-t-on ou qu'ils *jouent* toujours ou qu'ils ne jouent qu'un seul coup.

M. d'Alembert dit que, dans le nombre des cas, celui où *pile* arrive toujours, et *croix* jamais, s'y trouve comme un autre... *Oui, comme un autre qu'on spécifie pareillement. Or, pour amener un coup spécifié entre une infinité d'autres coups différents, il faut une infinité de jets; une durée infinie, et les joueurs A et B ne peuvent plus être des hommes.*

M. d'Alembert dit que si l'on prétend que *croix* arrive après un certain nombre de coups, au moins ce nombre est indéterminé et que quelque somme qu'on assigne à l'enjeu de Pierre

elle sera contestable... *Cela est vrai*; et la raison que M. d'Alembert n'a pas vue, c'est qu'il n'y a et qu'il ne peut y avoir aucun jeu où des causes physiques n'introduisent une inégalité secrète inappréciable. On croit en jouant avec un dé à six faces, jouer un jeu à six chances égales, ce qui est faux : il faudrait que le centre de gravité fût rigoureusement au centre de la masse, ce qui est impossible dans un instant; ce qui serait possible dans un instant et cesserait d'avoir lieu dans l'instant suivant.

Un seul dé donne au moins six chances inégales. De là cette distinction que l'expérience marque entre un cas et un autre.

On a beau remuer le cornet, les dés ne s'y meuvent point ni sur la table du trictrac comme s'ils étaient parfaits. La cause physique a son effet; de là les cartes *voûtées*, les coups *voûtés* et tant d'observations fines des joueurs de profession.

Or, l'effet des causes physiques change perpétuellement. Tantôt elles tendent à amener un même événement plusieurs fois de suite, tantôt un autre événement, mais aussi plusieurs fois de suite.

M. d'Alembert répond à l'ingénieuse solution de M. Fontaine, qu'il faudrait, pour que Pierre rattrapât sa mise, que *croix* n'arrivât qu'au septième coup et qu'il y a 127 à parier contre 1 qu'il arrivera plus tôt; mais qu'importe, si un seul coup peut valoir à Pierre 127 fois sa mise et plus?

Si un homme ne met pas 78 125 livres sur un billet de loterie qui peut valoir 10 millions, mais sur lequel il y a 127 à parier contre 1 qu'il ne vaudra rien, c'est qu'il y a des jeux qui ne sont point faits pour les hommes et des hommes qui ne sont point faits pour le jeu.

Les jeux auxquels les hommes risquent la moindre partie de leur bonheur ne sont pas faits pour eux.

Les rois et les hommes d'une fortune exorbitante ne sont pas faits pour le jeu.

Les rois ne risquent rien, et ceux qui jouent contre eux risquent tout.

Les hommes qui jouissent d'une grande fortune peuvent la perdre contre un malheureux qui n'a qu'un écu dans sa poche.

M. d'Alembert dit que *quand la probabilité d'un événement est fort petite il faut la traiter comme nulle*. Cette proposition, avancée généralement, comme elle l'est, est fausse et con-

traire à la pratique constante des joueurs et des commerçants.

Ceux qui font fortune au jeu et dans les affaires, n'ont d'autre supériorité sur les autres que de discerner une petite probabilité et que de l'ôter à leurs concurrents. A la longue, ceux qui négligent les petits avantages se ruinent.

C'est qu'il n'y a point de petit avantage quand il se réitère; c'est qu'il n'y a probabilité si petite qui n'ait son effet avec le temps; c'est que, dans tout jeu, peut-être faudrait-il s'assujettir à un certain nombre de coups et accroître les mises selon une certaine loi; c'est qu'il faut que cette observation ne soit pas sans fondement, puisque bien des joueurs ne jouent point contre un homme qui n'a qu'un coup à jouer et que d'autres augmentent leurs mises à mesure qu'ils perdent.

M. d'Alembert veut-il dire qu'il est prudent de ne pas hasarder une grosse somme à un jeu où la probabilité est très-petite, quel que soit le gain proposé? Je suis de son avis; mais qu'est-ce que cela fait à l'analyse des jeux de hasard?

Il ajoute qu'à *croix ou pile*, qu'à *pair ou non*, qu'aux *dés*, les coups qui ont précédé font quelque chose au coup qui va suivre. Si je juge cette proposition sans aucun égard à quelque cause physique secrète qui détermine un événement à avoir lieu plutôt qu'un autre, je n'y trouve pas de sens.

Il n'en est pas de ces deux coups, ainsi que de deux hommes qui ont à passer une forêt où ils doivent essuyer un certain nombre de coups de fusil, mais à la condition que si le premier qui passera est tué, le second ou ne passera point ou passera sans péril, et que si le premier n'est pas tué, le second passera et courra le même péril que son prédécesseur; il est sûr que l'un de ces hommes ferait à l'autre un bon parti pour passer le premier.

Finissons ces observations sur quelques exemples d'hommes qui ne sont pas trop rares. Ce sont des gens sages qui échouent toujours, et des fous qui réussissent constamment. Il faut souhaiter que les derniers meurent promptement et que les premiers vivent longtemps, afin que la chance de ce mauvais jeu qu'on appelle la vie, et qu'on nous a fait jouer malgré nous, change pour les premiers et n'ait pas le temps de changer pour les seconds. Si un homme ivre se promène longtemps sur le bord d'un précipice, il faut qu'il y tombe.

DE L'INOCULATION

Les réflexions suivantes sur l'inoculation sont justes. Elles montrent beaucoup de subtilité d'esprit. On peut les regarder comme une bonne leçon pour ceux qui tentent de soumettre au calcul des sujets de cette nature, mais concluant, au moins indirectement, contre une pratique évidemment utile au genre humain; tendant à augmenter par des doutes singuliers la pusillanimité des pères et des mères à qui l'inoculation ne répugne déjà que trop; montrant sous un coup d'œil défavorable tout ce qu'on a écrit sur cette matière; je crois qu'un homme plus attentif au bien général qu'à l'accroissement de sa réputation, aurait renfermé dans son portefeuille un morceau dont la lecture publique que l'auteur en fit à une rentrée de l'Académie des sciences[1], avait causé tant de plaisir aux imbéciles adversaires de l'inoculation, et un scandale si affligeant aux honnêtes gens.

M. d'Alembert dit : On n'inocule guère avant l'âge de quatre ans;

Depuis cet âge jusqu'au terme ordinaire de la vie, la petite vérole naturelle détruit environ la septième partie du genre humain;

Au contraire, l'inoculation prend à peine 1 victime sur 300:

Donc le risque de mourir de la petite vérole naturelle est, au risque de mourir de l'inoculée, comme 300 à 7[2], ou 40 à 50 fois plus grand.

Voilà, continue M. d'Alembert, le raisonnement des défenseurs de l'inoculation. *Ce qui n'est pas exact.* Ils prétendent,

1. En 1760.
2. D'Alembert dit « à 7 1/2, c'est-à-dire quarante fois plus grand. »

sur l'expérience de *M. Tronchin*, que l'inoculation n'enlève pas un malade sur 1,500; sur la pratique de *Ramby*, qu'elle n'en enlève pas un sur 1,200; sur l'usage des *Orientaux*, qu'à Constantinople elle n'en prend pas un sur 10,000.

Si donc, lorsque M. d'Alembert lut son Mémoire publiquement, il s'était trouvé dans l'assemblée quelque homme de tête qui l'eût arrêté et qui lui eût dit : « Monsieur, vous traitez une matière qui est d'une extrême importance pour ceux qui vous écoutent. Il s'agit de leur vie présente et de celle de leurs enfants. Il ne faut pas que vous leur en imposiez, et je vous préviens que vous leur en imposerez, si vous partez de l'hypothèse que le risque de la petite vérole naturelle est au risque de la petite vérole artificielle comme 300 à 7; » je ne doute point que cette interruption n'eût arrêté M. d'Alembert tout court, quoi qu'il en soit du rapport des deux risques dont il s'agit.

M. d'Alembert remarque que, quelque petit qu'on suppose le risque de l'inoculation, on le court en quinze jours ou un mois, au lieu que l'autre, répandu sur tout le temps de la vie, en devient d'autant plus petit pour chaque année, pour chaque mois.

« *Il se peut que celui qui se fait inoculer risque plus durant le mois de son inoculation que celui qui attend la maladie ne risque dans le même intervalle de temps. Mais le mois de l'opération et de ses suites passé, le risque cesse absolument pour l'inoculé; il dure et s'accroît même pour l'autre.* »

Donc, reprend M. d'Alembert, pour fixer ce qu'on gagne ou ce qu'on perd à l'inoculation, il ne suffit pas d'avoir égard au danger que l'on court en un mois par la petite vérole naturelle, mais il faut ajouter à ce danger celui de mourir de la même maladie dans les mois suivants, jusqu'à la fin de la vie. Or, nulle observation sur le danger de mourir de la petite vérole naturelle dans l'espace d'un mois; et quand on pourrait apprécier ce danger pour chaque mois en particulier, impossibilité peut-être d'estimer ensuite le danger total soit de la somme de risques particuliers dont la valeur s'affaiblit par l'éloignement qui les rend incertains et moins effrayants, et par le temps qui précède et durant lequel on jouit de la vie.

M. Bernoulli[1], qui a vu la chose en grand, comme il con-

1. Daniel.

viendrait à un souverain qui néglige dans les choses les petits désavantages particuliers pour s'attacher au bien de la masse, a apprécié l'accroissement qui résulte de l'inoculation pour la vie moyenne de l'homme. Voilà ce qu'on appelle une idée.

Il y a trois vies à distinguer dans un homme : sa *vie réelle* ou *physique*, c'est tout le temps de sa durée depuis le moment où il naît jusqu'au moment où il meurt; sa *vie moyenne*, c'est la portion de durée qui lui appartiendrait si l'on prenait la somme de toutes les vies et de tous les hommes et que, divisant l'une de ces quantités par l'autre, on assignât à chaque homme la même durée; et une *vie civile*, c'est cet intervalle de la vie réelle où l'homme commence à être utile à la société jusqu'au moment de caducité, où il commence à lui être à charge.

M. Bernoulli a supposé que parmi ceux qui n'ont pas eu la petite vérole et qui sont de même âge, la maladie en attaque constamment, chaque année, un huitième, et qu'il périt constamment un huitième de ceux qui sont attaqués. D'après ces suppositions, il détermine la loi de la mortalité causée par la petite vérole naturelle.

Il suppose ensuite que l'inoculation enlève 1 inoculé sur 200, et il déduit de cette supposition, la plus défavorable qu'il était possible de faire, la loi de la mortalité causée par la petite vérole inoculée.

Comparant ensuite les résultats des deux hypothèses, il fixe pour chaque âge le temps de vie qu'on peut se promettre de plus en prévenant la maladie plutôt qu'en l'attendant.

Cette marche est celle d'un homme de tête. A quoi se réduit le travail de M. d'Alembert? A donner aux x et aux y de M. Bernoulli d'autres valeurs, à rendre ses courbes un peu plus ou un peu moins convexes, et puis c'est tout.

La supposition de M. Bernoulli, dit M. d'Alembert, sur le nombre des personnes de chaque âge qui prennent naturellement ou artificiellement la petite vérole et sur le nombre de ceux qui en meurent dans l'un et l'autre cas est gratuite. — *Cela se peut.* — Et puis où mène cette spéculation? à connaître que la vie moyenne des inoculés ou le temps que chacun d'eux peut espérer de vivre surpasse la vie moyenne de ceux qui attendent la maladie. — *Il est vrai, et c'est une belle et grande vue poli-*

tique. — Soit la vie moyenne d'un homme de trente ans, de trente autres années, continue M. d'Alembert; que par l'inoculation cette vie devienne de trente-quatre ans, voilà quatre ans de gagnés. — *Oui, mais de gagnés autant de fois qu'il y aura d'inoculés, et où cette somme d'années n'est-elle pas portée chez un peuple nombreux?* — Oui, reprend M. d'Alembert, mais on risque de mourir, en un mois, à trente ans, à la fleur de son âge, pour l'avantage éloigné, incertain de vivre quatre ans de plus à soixante ans, lorsque l'infirmité commence et que la vie ne vaut guère la peine qu'on en fasse cas. N'est-ce pas le cas d'un joueur imprudent qui risque à un jeu où il y a deux cents à gagner pour un, tout son bien dans une journée, sur l'espérance d'y ajouter une petite somme? — *Mais c'est qu'il n'y a pas seulement 200 à parier contre 1 qu'on gagnera, mais 1,200, mais 1,500, mais 3,000, mais 10,000 qu'on gagnera, ce qui, de votre aveu, réduit la probabilité de la perte à zéro, et pourquoi effrayer les hommes par de fausses suppositions?*

Les mères, dit M. d'Alembert, sentent tacitement et d'instinct qu'elles ne peuvent comparer exactement leur crainte avec leur espérance, et c'est là qui les arrête. — *Et il est fort mal d'ajouter encore par des subtilités à leurs alarmes mal fondées.*

Si l'inoculation, continue M. d'Alembert, était avantageuse par la considération seule que la vie moyenne des inoculés en est augmentée, elle serait d'autant plus avantageuse qu'elle l'augmenterait davantage; or, il y a une infinité de cas où l'accroissement serait énorme, et où personne n'aurait l'imprudence de se soumettre à l'opération. Exemple : soit par hypothèse, la plus longue vie de l'homme de cent ans, soit par hypothèse la petite vérole, la seule maladie mortelle, et qu'elle emportât tous les ans la moitié des malades. La vie moyenne de ceux qui l'attendraient serait de cinquante ans. Je suppose, ajoute M. d'Alembert, que l'inoculation garantît pour le reste de la vie..., — *Comme cela est.* — ... n'enlevât qu'un malade sur cinq et assurât aux autres une vie de cent ans; alors la vie moyenne des inoculés serait de quatre-vingts ans. Cependant qui est-ce qui, pour gagner trente années de plus, oserait courir le risque de un contre quatre de perdre la vie. Donc la considération, suite du plus grand accroissement de la vie

moyenne, ne suffit pas pour déterminer à l'inoculation. Dans la supposition imaginaire que j'ai faite, le risque de l'opération est grand, mais l'accroissement de la vie moyenne est énorme. Dans le cas réel, si le risque de l'opération est petit, l'accroissement de la vie moyenne n'est presque rien. — *D'accord, mais c'est que vous ne le considérez pas multiplié autant de fois qu'il y a d'hommes sauvés par l'inoculation, et c'est que vous avez supposé le rapport du risque de la petite vérole naturelle au risque de la petite vérole inoculée de 300 à 7 ; au lieu qu'à peine est-il de 1,100, de 1,500 à 1.*

On a trop confondu, dit M. d'Alembert, l'intérêt public avec l'intérêt particulier. — *Cela se peut, mais celui qui apprend aux hommes à séparer ces deux intérêts est un bon géomètre, à la bonne heure, mais un très-mauvais citoyen.* — Dans l'hypothèse précédente, dit M. d'Alembert, il est évident que l'État gagnerait en sacrifiant un citoyen sur cinq. La société serait assurée de conserver les autres jusqu'à cent ans. Mais aucun législateur serait-il en droit d'obliger à l'inoculation? — *Question ridicule à Lacédémone et partout où l'esprit dominant est le sacrifice du bien particulier au bien général, partout où l'on sait ce que c'est que vertu. Est-ce un cas bien rare que cent mille hommes se battent contre cent mille hommes et qu'en un moment il en reste vingt mille de chaque côté sur le champ de bataille? Or, je demande à M. d'Alembert si le législateur n'aurait pas le droit de lui faire prendre, à lui, l'épée et le mousquet dans le cas où il s'agirait de la défense de l'État?*

Au reste, de la manière dont M. d'Alembert parle du risque de l'inoculation, on voit qu'il ne sait ce que c'est que l'opération, et qu'il n'a jamais vu inoculer.

Après avoir exposé ses difficultés contre l'inoculation, il parle en sa faveur avec assez de franchise. Il avoue que si le rapport ou risque de la petite vérole naturelle, est au risque de l'inoculée comme 3,000, même comme 1,500, ou 1,200 à 1, — *Or c'est ainsi qu'il est,* — la probabilité du risque de mourir de l'inoculée est si faible que tout homme sensé doit la négliger.

Cependant il semble revenir sur ses pas, en disant qu'on n'a jusqu'à présent fait aucun calcul exact des avantages et désavantages de l'inoculation; qu'on n'a pas assez distingué

l'intérêt public de l'intérêt particulier; que pour la solution du problème il faudrait une méthode de bien connaître la probabilité de la vie, un moyen sûr de comparer le risque de mourir en un mois à l'espérance de vivre quelques années de plus, l'art d'apprécier les vies physiques ou réelles, civiles et moyennes, enfin de longues tables des mortalités de la petite vérole naturelle et de la petite vérole inoculée.

Il faut convenir que voilà bien de l'esprit, bien de la pénétration et bien du travail mal employés, car, tout considéré, si ce mémoire se lit, quel sera son effet sur un père déjà incertain, sinon de le faire vaciller encore davantage et de suspendre le crédit d'un grand remède, ce qui n'est pas d'un homme sage et bien intentionné! Mais, laissons de côté l'honnêteté et ne considérons que la gloire. Croit-on que ce tissu de subtilités fût écouté patiemment à Constantinople, à Londres et à Pékin? Y a-t-il dans ces trois grandes contrées une seule femmelette du peuple qui ne se mît à rire des efforts qu'un géomètre fait pour s'embarrasser dans de pareilles toiles d'araignée? Et s'il arrive, dans la suite des temps, que l'inoculation soit en France aussi commune qu'en Chine, qu'en Angleterre, que diront nos petits-enfants, lorsqu'ils parcourront ces inepties? Ils s'écrieront, dans ce cas, comme ils en auront l'occasion en une infinité d'autres : Le bien a donc beaucoup de peine à s'introduire dans le monde! — Hélas! oui.

LETTRE

D'UN CITOYEN ZÉLÉ

QUI N'EST NI CHIRURGIEN NI MÉDECIN

A M. D. M. MAITRE EN CHIRURGIE

SUR LES TROUBLES QUI DIVISENT LA MÉDECINE ET LA CHIRURGIE.

1748

Cette lettre parut en 1748, en une brochure de 33 pages in-8°. Elle portait le titre de *Première lettre,* mais elle n'a été suivie d'aucune autre. La querelle entre les médecins et les chirurgiens était alors dans toute sa force. Le bon sens parlait en faveur des derniers et l'on pense bien que Diderot suivit l'avertissement du bon sens. La dernière déclaration sur laquelle on disputait alors était celle du 20 avril 1743. Il intervint, en 1750, un nouvel arrêt du conseil d'État, qui permit définitivement aux chirurgiens d'enseigner, sans que pourtant cette permission tirât à conséquence et que, sous ce prétexte, ils pussent s'attribuer « aucun des droits des membres et suppôts de l'Université de Paris. » La véritable solution du conflit ne vint que plus tard.

C'est Naigeon qui, en 1798, a remis au jour cette brochure oubliée depuis un demi-siècle. Nous ne savons à qui la lettre est adressée.

Monsieur,

Je ne regarde point d'un œil aussi désintéressé que vous l'imaginez peut-être, votre querelle avec les médecins. J'aime la vie : je ne suis pas assez mécontent de mes parents, de mes amis, de la fortune et de moi-même, pour la mépriser. La philosophie, qui nous apprend à la quitter de bonne grâce, ne nous

défend pas d'en connaître le prix. Je veux donc vivre, du moins tant que je continuerai d'être heureux; mais point de vrai bonheur pour qui n'a pas celui de se bien porter : aussi n'est-ce pas sans quelques regrets que je perds de jour en jour de ma santé; et quand j'appellerai le chirurgien et le médecin, ce qui sera bientôt, je désirerai très-sincèrement que, laissant à part toute discussion étrangère à mon état, ils ne soient occupés que de ma guérison. Eh quoi! n'est-ce donc pas assez d'être malade? faut-il encore avoir autour de soi des gens acharnés à ne point entendre et à se contredire?

Il y a déjà longtemps que cet inconvénient dure, et j'y tomberai malgré que j'en aie, à moins que la suprême autorité, lasse enfin de vos dissensions, ne se hâte d'abolir les idées frivoles de prééminence et de subordination qui vous ont divisés, et de confondre les intérêts des médecins avec les vôtres, en vous réunissant tous en un même corps et sous un nom commun. Oui, monsieur, je ne connais que ce moyen d'établir entre vous et vos antagonistes une paix qui soit durable. Les chirurgiens et les médecins continueront d'être mortels ennemis, tant que les uns se regarderont comme les maîtres, et que les autres ne voudront point être des valets. Or, de l'humeur dont on vous voit depuis quelque temps, il n'y a ni arrêt du parlement, ni décision du conseil, ni ordre de Sa Majesté, qui vous soumettent sincèrement à cette humble condition. Si les médecins sont gens à quitter la fourrure et le bonnet doctoral plutôt que de renoncer au despotisme, les chirurgiens aimeront mieux cent fois briser la lancette et le bistouri, que de s'abaisser à une obéissance servile; et, à vous parler comme je pense, il me paraît ridicule que, dans des occasions où Petit se trouverait à côté d'un malade avec un P..., ou quelque autre embryon de la Faculté, celui-ci se crût en droit de commander, et ne laissât à l'autre que le parti de céder et de prêter sa main à un assassinat. Quoi! un homme habile, un Quesnay, parce qu'il n'est que chirurgien, se taira devant un P..., parce qu'il en a coûté deux mille écus à ce P.. pour obtenir le titre d'ignorant médecin! Cela ne se peut. Les médecins trouveront de l'indocilité dans les chirurgiens, tant qu'il sera permis à ceux-ci d'acquérir des lumières; mais on aura beau les condamner à devenir imbéciles, il dépendra tou-

jours d'eux de lire et de s'instruire : les médecins feraient donc beaucoup mieux d'étudier Heister et Garengeot, et de prendre la lancette, que d'interdire aux chirurgiens les *Aphorismes* d'Hippocrate et les *Instituts* de Boerhaave[1].

Mais quand je supposerais avec vous que, par quelque arrangement singulier, on parviendrait à pacifier les deux corps, soit en modérant l'autorité de l'un, soit en accordant quelque chose à la dignité de l'autre, j'oserais assurer que ce calme ne serait que momentané. Il y aura toujours des démêlés d'intérêt occasionnés par les ténèbres qui confondent les limites de la médecine et de la chirurgie. Les médecins et les chirurgiens, ne sachant jamais bien où s'arrêter, franchiront sans cesse les bornes de leurs domaines. De là, nouvelles contestations. Depuis trois à quatre cents ans qu'il y a des maladies vénériennes, il n'est pas encore décidé que le traitement en appartienne à la chirurgie. Les chirurgiens sont, à la vérité, en possession de presque tous les libertins du royaume; mais c'est plus par le choix des malades que du consentement des médecins, qui partageraient volontiers cette proie. N'y a-t-il point d'autres maladies de la même nature, dont les uns se soient emparés, et que les autres revendiquent? N'y en eût-il point, n'en surviendra-t-il jamais? Mais que dis-je? il se rencontre tous les jours une infinité de cas particuliers, où le chirurgique et le médicinal ne se démêlent point; et où en serait alors un malade, si son médecin ou son chirurgien ne pouvait lui donner du secours qu'après s'être bien assuré qu'il ne sortira point des bornes de la profession? Voici deux faits arrivés dans un intervalle de quatre à cinq jours, à un homme vrai, à un médecin de la Faculté de Paris, le docteur Dubourg, qui me les a racontés. On l'éveille pendant la nuit, en hiver; il accourt, il trouve une jeune femme dans son lit, suffoquée, et dont les crachats commençaient à se teindre de sang. Il envoie chez un chirurgien qui était absent, chez un autre qui ne veut pas se lever; la saignée qu'il fallait faire sur-le-champ

1. Les chirurgiens étaient assimilés aux barbiers quand, par la loi de 1724 et par la création de l'Académie royale de chirurgie, en 1731, ils furent dégagés de ce voisinage, à condition qu'ils eussent la qualité de maîtres ès arts. La Faculté de médecine s'éleva contre cette décision et voulut faire regarder le rétablissement des lettres dans le sein de la chirurgie comme une innovation funeste au bien public et au progrès même de l'art.

est différée de quelques heures : le lendemain, le docteur revient de grand matin, et il trouve sa malade morte. Dans la même semaine, il est appelé auprès d'un homme déjà d'un certain âge, qui touchait à son dernier instant; il avait été saigné par un chirurgien, dans une attaque d'apoplexie séreuse, dont il mourut. Si ce chirurgien avait été médecin, il aurait reconnu l'espèce de la maladie; il n'eût pas saigné; et cet homme n'en serait pas mort. Dans le cas précédent, si le médecin eût été chirurgien, il aurait tiré sa lancette et saigné sa malade, qui peut-être vivrait encore : et qu'on ne croie pas que ces contre-temps soient rares. Et pourquoi le médecin et le chirurgien ne seraient-ils pas en même temps pharmaciens? S'ils avaient à remplir en même temps ces trois fonctions, les médicaments en seraient mieux préparés et administrés plus à propos. On verrait moins de malades; les culottes du médecin ne tomberaient pas d'elles-mêmes, le soir, entraînées par le poids de l'argent; les visites seraient moins nombreuses, mais plus salutaires. Ma proposition doit paraître d'autant moins étrange, que les médecins et les chirurgiens sont tous plus ou moins chimistes; et qu'il n'y a aucune bonne raison, ce me semble, pour leur interdire la pratique d'une science qu'ils se sont presque tous donné la peine d'étudier. Les Anciens étaient aussi pharmaciens. Il y a, dans Hippocrate, des procédés très-exacts, mais nos apothicaires sont si instruits et remplissent si bien leurs devoirs, que je consens qu'on leur abandonne cette partie de l'art de guérir. Je désirerais seulement que nos magistrats restreignissent le commerce des épiciers aux drogues employées dans les arts mécaniques; et que le petit peuple cessât enfin d'aller acheter la mort dans leurs boutiques.

Permettre au chirurgien un certain nombre de saignées sans l'avis du médecin, c'est peut-être l'expédient le plus ridicule qu'on pourrait imaginer : car je demanderai d'abord pourquoi deux saignées, et non quatre? Pourquoi des saignées plutôt que tout autre remède? Comment! on avoue qu'il y a une infinité de cas où toutes les lumières de la médecine suffisent à peine pour déterminer si tel secours convient ou ne convient pas; le professeur enseigne, dans les écoles, qu'un seul remède absurde est capable de tuer un malade; le praticien rencontre tous les jours des petites véroles et autres maladies, où il est

de la dernière difficulté de se décider entre des symptômes contradictoires, dont les uns semblent exiger la saignée, et d'autres la rejeter, et où il est de la dernière conséquence de prendre le bon parti ; et l'on nous abandonne aux caprices, aux conjectures, aux lueurs d'un chirurgien, qu'on accuse d'ignorer jusqu'aux éléments de l'art de guérir, et qu'on s'efforce de retenir dans cette ignorance. Où en sommes-nous donc? où est la pudeur? où est l'humanité? On joue notre vie à croix ou pile; et on a le front de nous le dire! Non, monsieur, non; il n'en sera pas ainsi. Il faut espérer que le gouvernement sera plus conséquent que les médecins. On sentira qu'il y a, dans presque toute maladie, des secours préliminaires et antérieurs à l'opération chirurgicale, sur lesquels il n'appartient qu'à la médecine de prononcer : l'on en conclura qu'il n'y a point de milieu, qu'il faut que les chirurgiens soient les égaux ou les *tartares*[1] des médecins; et l'on ne souffrira pas que les uns et les autres prennent des arrangements pernicieux, et se donnent l'air de gens qui vivent de notre sang, et qui se le disputent.

Mais comme il n'y a pas d'apparence, ni même peut-être de possibilité que les limites qui doivent séparer la chirurgie de la médecine soient un jour mieux connues, ces arts, me direz-vous, seront donc toujours ennemis?

Oui, sans doute; je vous l'ai déjà dit, monsieur, et je vous le répète; le seul moyen de les accorder, ce serait de remettre les choses sur l'ancien pied. Qu'étaient, s'il vous plaît, Esculape, Hippocrate et Galien? Médecins et chirurgiens. Pourquoi donc leurs derniers successeurs ne les imiteraient-ils pas? Quel inconvénient y a-t-il aujourd'hui à ce que le même homme ordonne et fasse une saignée? Conservons l'ancien titre de médecin, mais abolissons le nom de chirurgien; que les médecins et les chirurgiens forment un même corps; qu'ils soient rassemblés dans un même collége, où les élèves apprennent les opérations de la chirurgie, et où les principes spéculatifs de l'art de guérir leur soient expliqués; qu'ils composent une même académie; que chacun y soit rangé dans la classe qui lui sera marquée par son talent particulier; que le botaniste

1 Valets d'armée.

apporte aux assemblées l'analyse exacte d'une plante; l'anatomiste, quelque injection délicate; le praticien, une observation nouvelle; l'opérateur, un instrument inventé ou perfectionné, etc. Le recueil des *Mémoires* n'y perdra rien, et le public y gagnera beaucoup.

Mais je ne m'en tiendrai pas à vous avoir démontré que la réunion des deux corps n'est pas sans avantage : vous allez voir qu'elle n'entraîne aucun désordre nouveau. Ceux d'entre les chirurgiens qui, sans principes ni lumières, ont la témérité d'ordonner des remèdes, ne s'en corrigeront pas, quelque précaution que l'on prenne pour les y résoudre. Or, puisqu'il faut qu'ils fassent la médecine à tort et à travers, qu'importe qu'ils y soient autorisés ou non? Ce qui tuera le malade, ce n'est point l'arrêt qui leur permettra d'ordonner des remèdes, mais bien les remèdes absurdes qu'ils n'auraient pas manqué d'ordonner, quand même il n'y aurait eu aucun arrêt qui leur eût assuré l'impunité. On laissera donc subsister un mal qui ne peut être prévenu, et c'est là le pis qui puisse arriver : mais on étouffera pour toujours les semences de la division entre des gens qui, ne formant qu'un seul corps sous un nom commun, auront les mêmes vues, les mêmes intérêts, la même réputation à soutenir, et qui concourront à ces fins d'un commun accord. Quant aux médecins qui se sont contentés jusqu'à présent de lire, d'écrire et d'ordonner, ils auront beau jouir du droit d'opérer, ils ne s'en mêleront pas davantage. Il n'y a pas à craindre que le savant Falconet, que le laborieux***, s'avisent de prendre le bistouri à l'âge qu'ils ont. L'un continuera d'étendre ses connaissances en tout genre, d'enrichir sa bibliothèque, et d'obliger les savants; l'autre mourra en dissertant et compilant des faits et des dates[1]. Si les médecins qui commencent la carrière ont le courage d'embrasser les deux fonctions, tant mieux pour nous. La spéculation éclairera dans la pratique et l'usage de l'instrument, et les fautes seront encore plus rares.

Vous m'objecterez peut-être que c'est exposer les deux professions à dégénérer, que de permettre à un seul homme de les cultiver à la fois. A cela je vous répondrai avec Boerhaave, votre

1. On sait que la bibliothèque de Falconet, le médecin, fut une des plus belles du XVIIIe siècle. Les *** peuvent désigner Astruc.

maître, qu'elles ne sont pas aujourd'hui plus étendues que jadis, ni les cerveaux plus étroits. Pourquoi nos neveux ne pourraient-ils pas ce qu'ont bien fait Hippocrate et Morand? Et quel avantage concevez-vous à ôter les mains à un médecin, et les yeux à un chirurgien? Loin d'avancer par cette voie la médecine et la chirurgie à un plus haut degré de perfection, n'est-ce pas là au contraire le secret de remplir les deux états d'estropiés? Du moins c'est ainsi que je me peins la plupart des médecins et des chirurgiens d'aujourd'hui, et que vous les verrez comme moi, si vous avez la bonté de les considérer un moment avec mon microscope.

Supposez qu'ayant à suivre, pendant un long voyage, des routes pénibles et difficiles, il m'arrive de faire un faux pas, ou de prendre, sur quelques apparences trompeuses, un terrain fangeux et mou pour un chemin sûr et solide, et d'enfoncer dans le limon, je ne manquerai pas d'essayer, pour en sortir, tous les efforts que la nature et l'instinct me suggéreront : mais, ou la nature sera trop faible, ou l'instinct ne sera pas assez éclairé ; et je périrai dans la vase si l'on ne vient à mon secours. J'appelle donc; et le premier homme qui se présente m'interroge sur les circonstances de ma chute, m'examine, me considère, m'explique bien ou mal la nature du terrain, la difficulté de m'en tirer, et cent autres choses curieuses, qui m'éclairent sur l'embarras où je suis, et qui m'y laissent. « Eh! mon ami, lui dis-je, ennuyé de sa science profonde, de grâce laissez la dissertation ; donnez-moi vite la main, car je péris. » Mais lui, sans m'écouter, se jette dans de nouveaux raisonnements sur l'accroissement du danger, disserte avec moins de ménagement encore, et finit un discours fort obscur et fort long, par m'apprendre qu'il est manchot ; et que n'ayant par conséquent aucun secours à me procurer par lui-même, seul, il ne mérite ni mon attention ni ma confiance.

Un autre lui succède : « Mon Dieu soit loué, dis-je en moi-même, d'aussi loin que j'aperçois le nouveau personnage, me voilà sauvé ; car il a des mains, celui-ci ; » et lui portant aussitôt la parole : « Mon ami, lui crié-je, approchez, aidez-moi ; car vous me paraissez avoir de bons bras, et vous voyez que j'en ai grand besoin. — Ah, pauvre malheureux ! me répond-il, je suis au désespoir de vous être inutile : j'ai des bras, à la vérité, et

la meilleure volonté de m'en servir ; mais ne remarquez-vous pas que je suis aveugle, je n'ai point d'yeux? On ne veut pas que j'en aie ; et quand j'en aurais, il ne me serait pas permis de voir. — Que je suis à plaindre! reprends-je d'un ton douloureux ; ne viendra-t-il pas quelqu'un qui ait des bras et des yeux? et périrai-je ici, faute d'un homme à qui il soit donné de voir et d'agir? »

Cependant le danger que je courais ne m'ayant pas entièrement ôté la présence d'esprit, j'arrêtai celui-ci, je rappelai le premier ; et m'adressant à tous les deux : « Au nom de Dieu, mes amis, leur dis-je, unissez-vous pour me secourir : vous, honnête manchot, qui possédez des yeux excellents, dirigez un peu les mains de ce bon aveugle qui ne demande qu'à travailler. — Très-volontiers, » me répondit-il ; et prenant un ton magistral, il se mit à donner des ordres, que son second reçut d'un air dédaigneux et sans se mouvoir, me soufflant seulement à l'oreille que le manchot était fou, et qu'on n'avait jamais débarrassé les gens de cette fondrière en les tirant par la main droite. L'autre me criait à haute voix : « Vous êtes perdu, si l'on vous prend par la main gauche. » Celui-ci faisait des raisonnements à perte de vue ; celui-là ne finissait pas de citer des exemples d'embourbés de toute espèce ; et ils seraient encore aux prises, et moi dans la vase, si un troisième survenant, qui avait de bons bras et de bons yeux, ne m'eût procuré les secours qu'il me fallait.

Qu'en pensez-vous, monsieur? Ne fus-je pas bien heureux de rencontrer un pareil homme? Ne serait-il pas à souhaiter que ses semblables fussent plus communs? Eh bien ! je vous promets qu'ils le deviendront, si l'on permet aux chirurgiens d'avoir des yeux, et aux médecins de se servir de leurs mains. C'est le but de mon projet. Tel était anciennement l'état de la médecine ; car qu'était-ce, à votre avis, que ces hommes qui se répandaient dans la Grèce au sortir de l'école de Cos, que des gens qu'Hippocrate avait instruits de ses principes lumineux, et dont, pour me servir de ses expressions, il avait armé les mains du fer et du feu? Ce n'étaient là ni des aveugles ni des manchots. C'étaient les yeux et les mains d'Hippocrate multipliés. Ces élèves savaient et discerner et faire. S'ils revenaient quelquefois aux conseils de leur maître, ils y étaient contraints par des conjonc-

tures extraordinaires où l'art les abandonnait. Restituons donc les choses dans leur simplicité première : qu'il n'y ait plus de chirurgiens ; mais que les médecins et les chirurgiens réunis forment un corps de guérisseurs ; et nous verrons les querelles cesser, et l'art marcher à sa perfection.

Vous n'y pensez pas, dira-t-on ; l'art est long, et la vie est courte [1]. J'en conviens, et je demande si cette maxime est d'hier ? Ne la devons-nous pas à Hippocrate, qui cependant ne s'est point avisé de séparer des talents que leur objet tient indivisiblement réunis ? Il les a exercés pendant toute sa vie ; et, à la honte de nos contemporains, l'on sait trop avec quel succès. Si toutefois l'exemple d'Hippocrate ne prouve rien ; si Boerhaave avait des idées fausses de la facilité de son art, et s'il est vrai qu'un seul homme ne puisse l'embrasser dans toute son étendue ; bientôt il arrivera à la médecine en général, ce qui est arrivé à la chirurgie en particulier. Les chirurgiens, instruits des principes communs de la chirurgie, se sont distribué entre eux les opérations ; et elles ne s'en font que mieux. Les médecins, munis des maximes fondamentales de l'art de guérir, se partageront les maladies. Chacun s'emparera d'une branche de la médecine ; et cette science souffrant à Paris le même nombre de divisions qu'à Pékin, nous n'en serons que mieux servis.

Supposé donc que la réunion des deux professions dans la même personne soit avantageuse à la société, il est superflu de faire parler les anciennes lois qui les ont séparées. Tous les jours on institue des choses nouvelles dont on découvre l'utilité ; et l'on abroge des vieilles institutions dont on ressent enfin l'inconvénient. S'il y eut jamais un temps où l'ignorance des chirurgiens et l'habileté des médecins semblaient condamner les premiers à monter derrière le carrosse de ceux-ci, il faut convenir que ce temps a bien changé ; du moins s'il faut en juger par la confiance que les chirurgiens ont obtenue du public, et par les marques distinguées de protection dont Sa Majesté vient de les honorer.

Mais s'il n'y a que des médecins, ajoutera-t-on, quiconque prétendra à ce titre sera donc obligé d'apprendre le latin,

1. C'est la traduction du premier Aphorisme d'Hippocrate, *vita brevis, ars longa*. (Br.)

d'avoir des degrés dans l'Université, et de perdre à des études inutiles un temps qui serait mieux employé à l'anatomie, à la botanique, ou à quelque autre partie de la médecine.

J'observerai d'abord que, si le temps que l'on donne à l'étude du grec et du latin est perdu pour la chirurgie, il n'est guère mieux employé pour la médecine, depuis surtout que les anciens auteurs, et ceux d'entre les modernes qui en valent la peine, ont été traduits dans notre langue. Il n'en est pas d'Hippocrate, de Galien et de Celse, ainsi que d'Homère, d'Horace et de Virgile. Ce sont les élégances du discours que l'on cherche singulièrement dans ceux-ci ; il suffit, au contraire, de rendre fidèlement les premiers. Si on en conserve scrupuleusement le sens, le reste ne mérite pas d'être regretté, surtout pour celui qui lit pour s'instruire, et non pour s'amuser. Je ne doute nullement qu'un homme qui posséderait ce que nous avons dans notre langue de bon en anatomie, en botanique, en matière médicale, en médecine systématique, etc., ne fût un très-grand médecin, un médecin comme il y en a peu.

Mais j'insiste trop sur la partie faible de ma réponse. Et quelle raison y aurait-il qu'on se graduât dans l'Université pour obtenir le titre de médecin? Quelle nécessité qu'un médecin fût de la Faculté, ou même de l'Académie de médecine ? Il y a, selon mon projet, trois choses à distinguer : le corps des médecins, la Faculté de médecine, et l'Académie. Un homme s'est livré avec succès à quelque branche importante de la médecine ou de la chirurgie, mais il ne sait ni grec ni latin ; il ne sera ni de la Faculté, ni même peut-être de l'Académie. Une académie est un établissement particulier, où sont admis, sous le bon plaisir de Sa Majesté, ceux de ses sujets qui passent pour exceller dans quelque genre. Les places de l'Académie des sciences sont à ceux qui se distinguent dans les sciences naturelles. Celles de l'Académie française ont été destinées à ceux qui se signaleraient dans l'étude de la langue et des belles-lettres. L'Académie des inscriptions est peuplée par les studieux d'antiquités ; mais on est bon géomètre, homme de lettres et savant antiquaire, sans être membre d'aucune académie. Pareillement, un homme n'a point eu l'avantage de passer des années dans les écoles de l'Université; mais il est grand anatomiste, habile opérateur, personne n'est plus adroit à tirer une pierre de la

vessie; qui empêche qu'il ne soit médecin lithotomiste, et peut-être même académicien? Il n'a point de grades, il est sans lettres de maîtrise ès arts. Eh bien! il ne sera point de la Faculté. Des honneurs du corps des médecins, il n'y en aura point auquel il ne puisse parvenir, si l'on en excepte celui d'assister aux assemblées de l'Université, et de se montrer une fois tous les trois mois dans les rues de Paris, à la suite du recteur. En un mot, on ne pourra point être de la Faculté ni de l'Académie, sans être du corps; mais on sera très-bien du corps sans être ni de la Faculté ni de l'Académie. F. L. C... manque d'études, mais il a les lumières requises, et ses deux mille écus comptants; qu'il soit interrogé, examiné et reçu par le corps ou ses députés qui lui accorderont, pour ses connaissances et son argent, le titre de médecin et la permission d'exercer l'art de guérir : ainsi les choses resteront à peu près dans le même état où elles ont toujours été; à cela près que, cette race inquiète de chirurgiens étant éteinte, les médecins vivront en paix; ou que, s'il s'élève entre eux quelques différends, le public n'en sera plus la victime.

Voilà, monsieur, quelles sont mes idées. Je les ai proposées en conversation, avant que de les jeter par écrit; et je vous assure qu'elles n'ont souffert aucune objection qui n'ait contribué à m'en découvrir la justesse. Mais les personnes à qui je me suis adressé pouvaient ne manquer ni de lumières ni de sagacité, sans en avoir autant que vous. Je vous les soumets donc; disposez-en comme vous le jugerez à propos. Je ne regretterai pas les instants employés à vous en faire part, si elles vous persuadent du moins que je suis un bon citoyen, et que tout ce qui concerne le bien de la société et la vie de mes semblables est très-intéressant pour moi. Quand il s'agit de leur bonheur, l'amour-propre n'est plus écouté; et j'aime mieux hasarder une idée ridicule, que d'étouffer un projet utile.

J'ai l'honneur d'être, etc.

LETTRE

SUR

LES ATLANTIQUES ET L'ATLANTIDE[1]

1762

Je vais vous parler cette fois, mon ami, de ces temps innocents où le ciel était encore en commerce avec la terre, et ne dédaignait pas de visiter ses enfants; de ces premiers et vénérables agriculteurs qui n'habitèrent presque jamais des villes, qui vécurent sous des tentes et dans les champs, qui eurent de nombreux troupeaux, une grande famille, un peuple de serviteurs; qui épousaient quelquefois les deux sœurs ensemble, et faisaient des enfants à leurs servantes; qui furent pâtres et rois, riches sans or, puissants sans possessions, heureux sans lois. Alors la pauvreté était le plus grand vice des hommes, et la fécondité, la vertu principale des femmes. De grandes richesses et beaucoup d'enfants étaient les marques d'une bénédiction spéciale de la Divinité, qui ne promit jamais à ses fidèles adorateurs que des biens temporels.

M. Baer, aumônier de la chapelle royale de Suède à Paris, prétend que les habitants de l'Atlantide et les patriarches sont les mêmes hommes. Cette idée lui est venue à la lecture du *Timée* et du *Critias* de Platon; j'aime cet aumônier hérétique, puisqu'il lit le *Timée* et le *Critias*; il n'y a pas un de nos prêtres catholiques qui sache ce que c'est.

1. Cette lettre a paru pour la première fois dans la *Correspondance inédite* de Grimm, publiée par MM. Chéron et Thory en 1829. Elle y est divisée en deux parties sous ces dates : 15 octobre 1755 et 1er novembre 1762. Mais l'ouvrage de Baer : *Essai historique et critique sur les Atlantiques,* ne parut qu'en 1762, Paris, in-8°. C'est donc à cette époque qu'il faut placer cette lettre qui forme d'ailleurs un tout dans la copie que nous en possédons d'après le manuscrit de l'Ermitage. Cette copie présente quelques différences avec le texte imprimé.

Platon introduit Critias dans un de ses Dialogues, racontant l'histoire de cette contrée dont il dit que la plus grande partie avait disparu sous les eaux.

Critias, grand-père de Platon, tenait cette histoire de son grand-père qui la tenait de son oncle, Solon, qui la tenait des prêtres de Saïs en Égypte où il avait voyagé. C'était donc, comme vous voyez, une tradition moitié orale, moitié écrite, qui avait passé par six générations.

Platon proteste que son récit n'est pas une fable. Si les noms des chefs, des provinces, des frontières, des villes principales et des peuples voisins sont grecs dans sa description, il en apporte pour raison que Solon se proposant d'insérer dans son poëme ce qu'il avait appris des prêtres égyptiens sur l'Atlantide et ses habitants, avait traduit littéralement les noms égyptiens selon le sens qu'ils avaient dans cette langue, comme les Égyptiens les avaient traduits littéralement selon le sens qu'ils avaient dans la langue atlantique.

D'après cette réflexion de Platon, de quoi s'agit-il donc, sinon de comparer les noms propres répandus dans les deux Dialogues de Platon, avec les noms propres correspondants, répandus dans l'histoire des Israélites, et de juger d'après cette comparaison, s'il est possible ou non que l'Atlantide et la Palestine aient été des contrées différentes, les Atlantiques et les Hébreux des peuples différents?

Platon dit que l'Atlantide fut premièrement occupée par un nommé Évenor, et par sa femme Leucippe; qu'ils eurent une fille appelée Clito et que Clito épousa Neptune et en eut Atlas et neuf autres fils auxquels Neptune distribua la contrée. Atlas l'aîné occupa la capitale et eut l'empire sur tous ses frères qui régnèrent souverainement dans leurs provinces.

Diodore fait descendre les Atlantiques d'un Uranus; il leur donne Atlas pour fondateur. Il dit qu'Atlas n'eut qu'un frère appelé Saturne, mais qu'il eut plusieurs fils.

Qu'est-ce que cet Uranus? C'est, répond M. Baer, Abraham, ainsi appelé, par les Égyptiens et par Diodore, du pays d'Ur, dont il était originaire.

Et Atlas? C'est Jacob. Lorsque Jacob eut lutté contre le Seigneur, il lui fut dit : « Tu ne t'appelleras plus Jacob, mais

Israël ou le Lutteur! » et que signifie Atlas en grec? L'athlète ou le Lutteur.

Et Saturne? c'est Ésaü. Que veut dire Ésaü en hébreu? Le Velu, celui qui est né vêtu. Et d'où vient Saturne? De Satar qui signifie la même chose.

Selon Platon le successeur d'Atlas, celui qui occupa la contrée qui touche les colonnes d'Hercule, s'appela Eumélus ou Gadir, et sa province Gadirica. Mais un des enfants de Jacob a nom Gad. Eumélus est un composé de la proposition *eu*, caractéristique de bonté, et de *mélos*, brebis; et Gadah en hébreu signifie bélier. De plus la partie de la Palestine occupée par la tribu de Gad touchait à la province de l'Arabie, appelée le désert de Gades, ou le Gadirtha ou le Gadara.

Le troisième chef des Atlantiques s'appela, selon Platon ou Solon, Ampherès, d'*Anafero* qui signifie en grec qui s'élève, et Joseph signifie aussi, en hébreu, qui a été élevé ou qui s'élève.

Le quatrième eut nom Eudémon, le Bienheureux, qui se rendrait exactement en hébreu par Ascher, nom d'un des fils de Jacob.

Mnescus fut le cinquième. Mnescus signifie, en grec, qui donne des arrhes de mariage, et Issachar a le même sens en hébreu.

Le nom du sixième, Autochthon, né de la terre ou demeurant sur la terre, se traduirait en hébreu par Sabulon.

Elasippus ou le Vainqueur, nom du septième, est la même chose que Nephtali en hébreu.

Le huitième s'appelle Mestor, Homme sage, et Dan a la même signification.

Azaës, le Loué, fut le neuvième, et la mère de Juda en mettant cet enfant au monde, s'écria : « Je louerai le Seigneur, » et l'appela Juda ou le Fils de la Louange.

Le dixième fut nommé Diaprepès, l'Éminent, qui se rendrait en hébreu par Ruben, sens auquel Jacob fit allusion, lorsqu'il dit à ce fils : *Ruben, primogenitus meus, tu fortitudo mea; prior in domis; major in imperio.*

Considérez avant de nous enfoncer davantage dans ces broussailles étymologiques, quel moment c'était pour les pères et pour les mères, chez le peuple d'Israël, que la naissance des enfants. Les mères sentaient arriver les douleurs de l'enfante-

ment avec joie; leurs cris étaient mêlés de louange, de prières, de remercîment, d'invocation, et les prières nommaient presque toujours le nouveau-né d'après quelque circonstance de la naissance.

On objecte à M. Baer que les inductions étymologiques sont suspectes; et il en convient en général; que les langues orientales nous sont peu connues, et il en est assez fâché; et qu'un même mot susceptible de plusieurs sens donne beau jeu à l'étymologiste, et il faut encore ici tendre les épaules.

On objecte encore à M. Baer que Jacob eut douze enfants, qu'il y eut douze tribus et qu'en confondant Atlas avec Israël ou Jacob, il lui manque trois frères de cette famille. Pourquoi n'y a-t-il dans Platon rien qui réponde à Lévi, à Manassès, à Éphraïm, à Benjamin et à Siméon? C'est, répond M. Baer, que la tribu de Lévi n'eut pas de district; que celles d'Éphraïm et de Manassès, fils de Joseph, furent comprises sous la dénomination de leur père, et qu'après le massacre de la tribu de Benjamin, ses restes se fondirent dans celle de Juda qui engloutit encore les enfants de Siméon, selon la prédiction qui leur en avait été faite.

Il faut convenir qu'ici l'histoire sert l'auteur assez heureusement. Il tire aussi bon parti de la date des expéditions des Atlantiques, de la contrée dont ils sont venus, et de celle où ils se sont arrêtés.

Critias dit dans le dialogue de Platon, d'après les prêtres de Saïs, que depuis l'expédition des Atlantiques jusqu'au temps du voyage de son oncle, il s'était écoulé neuf mille ans. « Entendez, dit M. Baer, ces années de mois lunaires; divisez neuf mille par douze et le quotient 750 différera d'un très-petit nombre d'années de l'intervalle de temps qu'il y eut vraiment entre l'entrée des Israélites dans la terre promise et le voyage de Solon en Égypte.

« Et pour vous assurer que les années égyptiennes ne sont que des mois lunaires, divisez par douze les vingt-trois mille ans que les Égyptiens comptaient depuis leur premier roi, le soleil, jusqu'à l'expédition d'Alexandre, et les 1916 ans que vous trouverez pour quotient, seront à très-peu de chose près, la distance réelle de ces deux époques. »

L'Égypte s'appelle aussi la terre de Cham; le soleil fut,

disent les Égyptiens, leur premier roi; et selon Moïse, Mitzraïm, qui signifie en hébreu chaleur, ardeur du soleil, fut fils de Cham, fondateur du peuple égyptien.

D'où Critias ou Platon fait-il venir les Atlantiques? De la mer de ce nom; et il ajoute que pour atteindre la contrée qu'ils avaient à conquérir, ils avaient dépassé les colonnes d'Hercule. Qu'est-ce que ces colonnes d'Hercule? Nous n'avons jamais entendu parler que de celles qui se sont trouvées dans le voisinage de Gibraltar; et la mer qui baigne les côtes du Portugal, de l'Espagne et de l'Afrique, est la seule mer Atlantique que nous connaissions.

Pour satisfaire à ces questions l'auteur vous fait lire dans Strabon, que l'Arabie heureuse est située sur les bords de la mer Atlantique, et occupée par les premiers cultivateurs que la terre ait eus après les Syriens et les Juifs; dans Hérodote, que la mer Atlantique dont il s'agit, est la même que la mer Rouge; dans Denys le Periégète, que les Éthiopiens habitent l'Erythrie proche de la mer Atlantique; dans le premier lexicon, qu'Érythros en grec signifie rouge, et qu'Édom en hébreu a la même signification; et dans la Bible, que le pays d'Édom était situé entre la Palestine et la mer Rouge.

Critias raconte qu'au temps de l'expédition des Atlantiques, la mer de ce nom était guéable, et Diodore assure que de son temps les habitants voisins de la mer Rouge disaient, d'après leurs ancêtres, que les eaux de cette mer Atlantique s'étaient un jour partagées en deux, de manière qu'on pouvait en voir le fond.

« Donc, conclut M. Baer, il y a une autre mer Atlantique que celle que nous connaissons, et cette mer était certainement la mer Rouge. »

Cela se peut, monsieur Baer. Point de dispute. Mais nous prouverez-vous aussi qu'il y a eu d'autres colonnes d'Hercule que les nôtres? — Sans doute, je vous le prouverai, dit M. Baër. — Voyons, monsieur Baer.

Hercule fut un des dieux de la Phénicie, l'Hercule phénicien s'appelait Chonos et la Phénicie, Chna; ce qui rappelle à l'homme le moins attentif le Chenaan ou Chanaan de la Bible; partout les Phéniciens élevaient des temples à leur Hercule, et dans tous ces temples il y avait deux colonnes, l'une consacrée au feu et l'autre aux nuées et aux vents. Il ne s'agit donc plus que de

trouver entre la mer Rouge et la Palestine quelque temple fameux dédié à l'Hercule de la Phénicie. Or l'histoire nous apprend qu'il y en avait un ; elle fait même mention des colonnes de ce temple, et il est écrit que le partage de Gadir, l'un des chefs Atlantiques, commençait à l'extrémité de la contrée, et s'étendait jusqu'aux colonnes d'Hercule ; l'embouchure du Nil voisine de ces colonnes s'appelait même l'embouchure herculéenne. Voilà donc d'autres colonnes d'Hercule que les nôtres et M. Baer bien joyeux[1].

Les prêtres de Saïs dirent assez impoliment à Solon : « Vous autres Grecs vous n'êtes que des enfants, et il n'y a jamais eu un Grec vieillard. L'Atlantide, avant l'arrivée des Atlantiques, était occupée par vos ancêtres qui furent le reste d'un petit nombre d'hommes échappés à une grande calamité ; c'était la patrie commune des Athéniens et des Égyptiens. La contrée voisine du fleuve Eridanus et de la ville Elissus fut submergée, et là il se forma un lac bourbeux, innavigable et dont les exhalaisons sont mortelles. Vous ne savez pas cela parce que, malgré votre vanité, vous n'êtes que des ignorants. »

Et M. Baer qui a écouté avec une avidité incroyable ce discours des prêtres de Saïs, dit : « Qu'est-ce que cette grande calamité, sinon le fer destructeur des Israélites? Et ce lac bourbeux, innavigable et dont les exhalaisons sont mortelles, sinon le lac de Sodome et de Gomorrhe ou Asphaltite? Et ce fleuve Eridanus, sinon le Jordanus en changeant seulement la tête? Et cette ville Elissus dont Solon a fait le nom du verbe grec *elisso*, je coule, sinon la ville de Gilgal dont le nom signifie en hébreu roue, et qui fut située sur la rive du Jourdain, proche de la mer Morte? » Que j'aime ces prêtres de Saïs qui disent des choses si dures et si bien placées aux Grecs, et qui suggèrent de si belles conjectures à M. l'aumônier de la chapelle de Suède!

Mais ce n'est pas tout. L'Atlantide avait, selon Platon et son interlocuteur, Critias, 3,000 stades en longueur, sur 2,000 en largeur vers la mer ; elle s'étendait du nord au midi ; elle était au nord bordée de montagnes ; sa forme était presque carrée, mais plus longue que large.

1. C'est ici que finit la première lettre dans la *Correspondance inédite* de Grimm.

« Qui est l'homme assez ignorant en topographie, s'écrie M. Baer, pour ne pas reconnaître ici la Palestine? »

Car 1° le degré était de 774 stades, donc 3,000 stades équivalent à 3° 52′. C'est la longueur de la Palestine. Donc 2,000 stades équivalent à 2° 34′. C'est à peu près la largeur de la Palestine, la distance du Liban à l'Euphrate; et en ajoutant les conquêtes de Salomon c'est la vraie distance du port de Gaza au lac de Tibérias. Ma foi, cela est bien séduisant, et peu s'en faut que je ne sois de l'avis de M. Baer;

2° Platon dit que l'Atlantide touchait à l'Égypte du côté de la Libye et à Tyrrhenia du côté de l'Europe. Or il y avait une Libye sur les bords de la mer Rouge; le pays d'Ammon était situé au milieu d'une Libye; cette Libye était voisine de Gérar et, partant, de l'Arabie et des côtes de la mer Rouge. Permettez ensuite à M. Baer d'entendre par Tyrrhenia le district de la ville de Tyr et tout ira bien. Les Grecs ont appelé Tyr ce que les Orientaux appelaient Tsor, et par conséquent Tyriens ce que ceux-ci appelaient Tsorins. Voilà qui est clair.

Examinons à présent si les noms des villes de la Palestine comparés aux noms des villes de l'Atlantide ne nous fourniront pas quelque preuve nouvelle.

On lit dans Diodore de Sicile que les Amazones, filles des Atlantiques, bâtirent une grande ville proche du lac Triton, à laquelle, à cause de sa situation, elles donnèrent le nom de Chersonèse ou pays désert et sablonneux.

Vous allez dire : Qu'ont à faire ici les Amazones, les filles des Atlantiques, leur ville, le lac Triton et la Chersonèse? *Piano, di grazia.* Vous allez voir.

Dans l'idiome oriental, les villes dépendant d'une capitale s'appellent ses filles.

Dans Diodore, les filles des Atlantiques sont appelées Amazones, mot composé de *Am* qui signifie peuple en hébreu, et de *Tzon* qui signifie troupeau dans la même langue; et voilà les femmes fabuleuses à une mamelle restituées à l'histoire sous la dénomination d'un peuple pasteur.

Et cette Chersonèse, que croyez-vous que ce soit? C'est la ville de Sion. Oui, monsieur, la ville de Sion. Sion en hébreu veut dire précisément terre sablonneuse et déserte comme Chersonèse en grec. Levez donc vos mains au ciel et écriez-vous :

La bella cosa che la scienza etimologica, et ne parlez pas de ces merveilles à notre ami l'abbé Galiani, car la tête lui en tournerait.

Des gens difficiles à contenter objectent que Platon dit en cent endroits que l'Atlantide était une île et que la Palestine n'en est pas une; mais ces gens-là ne savent pas que le mot I, en hébreu, signifie indistinctement île et demeure et qu'on dit même aujourd'hui l'Ile des Arabes.

Platon dit qu'au milieu du pays est une plaine belle et fertile qui décline en s'abaissant vers la mer et, proche de cette plaine, une petite montagne. M. Baer voit là exactement la situation de Salem, et à sa place vous verriez comme lui.

Le palais du roi et le temple des Atlantiques étaient sur cette montagne; cela convient aussi aux Israélites.

Les Atlantiques n'avaient que trois ports et les Israélites non plus, Gaza, Joppé et un autre sur la mer Rouge[1].

M. Baer voit dans le récit de Platon et celui que Moïse fait de la fertilité du pays des conformités étonnantes.

Platon dit pourtant que l'Atlantide abondait en éléphants, et il n'y en eut jamais en Palestine. C'est que le mot grec *Elephas* qui n'est pas grec vient de l'hébreu *Elaphim* qui signifie bœuf. Les Phéniciens donnaient aux bœufs le nom d'Elaphim, et les Grecs et les Romains quelquefois aux éléphants le nom de bœufs.

M. Baer voit dans le temple de Jérusalem celui des Atlantiques; il voit les sacrifices des Hébreux dans les leurs. Il est parlé d'une solennité générale et annuelle, c'est la pâque; d'une colonne sur laquelle les lois étaient écrites, ce sont les tables mosaïques; d'une imprécation contre les transgresseurs, Moïse avait ordonné la même chose.

Le temple des Atlantiques était consacré à Neptune et à Clito. Ce Neptune c'est l'ineffable Jehovah. Cette Clito dont le nom vient de *Cleos* qui veut dire gloire en grec, est la gloire de Jehovah, le Schechinah, ornement symbolique du temple de Jérusalem qui signifie aussi gloire de Dieu.

Je n'ai pu voir un grand rapport entre le gouvernement et les mœurs des Atlantiques et des Israélites, M. Baer y en voit beaucoup; chacun a sa façon de voir.

1. Éziongaber.

Quant à la langue de ces peuples, Diodore de Sicile nous apprend qu'on donnait aux Nymphes le nom d'Atlantides, parce que dans la langue des Atlantiques, le mot *Nymphé* signifiait femme, et M. Baer remarque très-bien que *Nymphé* dans la langue hébraïque signifie nouvelle mariée, et que la racine de nymphé est *Nuph*, distiller, tomber en gouttes, qui va très-bien aux Nymphes; pour aux nouvelles mariées ce n'est pas mon affaire.

Un Jupiter, oncle paternel d'Atlas, eut dix fils qu'on nomma les Curètes. Or ce mot Curètes est tout à fait hébreu; il signifie district, famille.

Tant que les Atlantiques demeurèrent fidèles à leurs lois, à leurs chefs et à leurs dieux, ils furent riches, puissants et heureux; mais lorsqu'ils eurent perdu leur innocence et oublié leur devoir, les dieux irrités s'assemblèrent; et on ne sait pas ce qu'ils firent; car le reste du dialogue de Platon nous manque. *Hiatus valde deflendus*. Ce qui n'empêche pas M. Baer de croire et d'assurer que le sort des Atlantiques fut le même que celui des Israélites corrompus; et moi qui n'aime pas à disputer, j'y consens.

Lorsque vous réfléchirez, mon ami, que s'il y avait seulement dans tout l'alphabet de deux peuples, deux caractères communs et désignant les mêmes sons, il y aurait plus d'un million à parier contre un, que ces deux peuples ont communiqué par quelque endroit, et que vous vous rappellerez combien il y a de ressemblance entre le récit de Moïse et celui de Platon, vous ne douterez point que vraiment l'Atlantide des prêtres de Saïs, ne soit la Palestine de la Bible. Eh bien, mon ami, parcourez les extraits des dialogues du *Timée* et du *Critias* de Platon que M. Baer a très-maladroitement ajoutés à la fin de son ouvrage et je veux mourir si vous ne regardez l'auteur comme un enfant qui s'amuse à observer les nuées à la chute du jour. Le jour est bien tombé depuis environ deux mille cinq cents ans que Platon écrivait, et M. l'aumônier de Suède a vu dans les nuées de l'auteur grec, tout ce qu'il a plu à son imagination, aidée de beaucoup de connaissances, d'étude et de pénétration. Excellent mémoire à lire pour apprendre à se méfier des conjectures des érudits.

Mais je m'aperçois, mon ami, que je me suis arrêté trop

longtemps à cette histoire de la vie patriarcale que vous aimez tant, et pour laquelle vous êtes si bien fait ; j'en excepte pourtant l'usage d'épouser Rachel et Lia à la fois, et de faire encore des enfants aux servantes. Voilà un côté des mœurs primitives qui ne me déplaît pas trop à moi, et que vous ne vous soucierez pas de renouveler ; car vous êtes scrupuleux.

ÉLÉMENTS

DE

PHYSIOLOGIE

1774-1780

(INÉDIT)

NOTICE PRÉLIMINAIRE

Le *Rêve de d'Alembert* (tome II) est l'exposé synthétique des idées que s'était formées Diderot sur la nature des êtres et sur l'essence même de la vie, par la lecture des œuvres des médecins de son temps, par ses conversations avec eux, par l'assiduité avec laquelle il avait suivi la plupart des cours scientifiques qui se faisaient alors. Il connaissait le mot de Descartes : « Si l'espèce humaine peut être perfectionnée, c'est dans la médecine qu'il faut en chercher les moyens. » On verra dans la *Question d'anatomie et de physiologie,* que nous publions à la suite de cette notice, combien il fut toujours préoccupé par ces sujets d'une si grande importance et à quels hommes il s'adressait pour obtenir des réponses catégoriques. Bordeu, Petit, n'étaient pas les premiers venus. Il avait parmi les collaborateurs de l'*Encyclopédie* d'autres savants d'une égale valeur. De plus il lisait la plume à la main tous les livres qui lui parvenaient, et il en tirait ce qui pouvait l'éclairer dans ses recherches. Ce sont ces notes, intitulées *Éléments de physiologie,* qui forment un volume in-4° de la collection des manuscrits de la bibliothèque de l'Ermitage, que nous publions aujourd'hui pour la première fois.

Elles sont certainement de dates et de provenances fort diverses. Nous croyons cependant qu'elles ont été réunies pendant le séjour de Diderot en Hollande et qu'elles ont subi seulement quelques additions pendant les dernières années de la vie du philosophe. Il y parle souvent en effet de la Hollande en disant : *Ici ;* cependant nous trouvons un passage où, après avoir parlé des ennuis de la vieillesse, et pour le vieillard lui-même et pour ses entours, il ajoute : « J'avais soixante-six ans quand j'écrivais cela. » Il y est en outre parlé de l'*Histoire de la chirurgie* de Peyrilhe, qui ne fut achevée qu'en 1780 ; on ne s'étonnera

donc pas des dates 1774 et 1780 que nous réunissons sur le titre de ces *Éléments*.

Ce caractère de notes, prises au jour le jour et rassemblées à la hâte, fait de cet ouvrage tout autre chose qu'un traité didactique. Les répétitions y abondent. Il s'y glisse à chaque instant des réflexions personnelles. Diderot soulève des objections qu'il ne résout pas; il se sert de formules abrégées, supprimant verbes, articles et tout ce qui allongerait son travail. Il lui suffit de poser des jalons. Le lecteur aura besoin sans doute de quelque complaisance pour le suivre, mais il aura le spectacle du Diderot assis, on nous permettra cette image, du Diderot cherchant à s'assimiler ses lectures et préparant le Diderot debout, le Diderot orateur comme tant de ses panégyristes et de ses ennemis se sont plu à nous le montrer.

Le manuscrit est précédé d'une *Lettre* qui accompagnait une rédaction nouvelle (et perdue) du *Rêve de d'Alembert*. On remarquera, dans cette lettre, une nouvelle affirmation des opinions de Diderot sur certains points de morale très-controversés, du genre de celui qui fait le sujet de l'*Entretien d'un père avec ses enfants*. La distinction qu'il établit entre la morale spéculative et la morale pratique ne devra point être négligée lorsqu'il s'agira de juger en lui le moraliste.

Nous devons aller au-devant du reproche qui nous sera peut-être fait de n'avoir pas, comme c'était de principe au siècle dernier et au commencement de celui-ci, fait subir à cet ouvrage un bout de toilette préalable avant de le présenter au public. Il nous a paru qu'il intéresserait davantage dans son laisser-aller, et qu'outre le mérite de donner l'état de la science physiologique à la fin du XVIIIe siècle, on serait heureux d'y trouver, dans une première et naïve expression, des vues sur les *êtres contradictoires* et sur les doctrines transformistes qui ont fait depuis lors le chemin que l'on sait.

Nous ne garantissons en aucune façon les chiffres, les théories ou même les faits relevés par Diderot. Il a dit ce qu'on croyait de son temps, et, dans les cas où il s'est trompé, c'est avec tout le monde. Et d'ailleurs, ce que nous avons corrigé des erreurs de nos devanciers, à quoi le devons-nous? A l'emploi de plus en plus étendu et de mieux en mieux raisonné de la méthode expérimentale, que Diderot a tant contribué à faire triompher.

QUESTION

D'ANATOMIE ET DE PHYSIOLOGIE

A MONSIEUR PETIT

Voici, monsieur et cher docteur, ce que je vous prie de faire pour moi.

Imaginez un grand fainéant de l'âge de vingt-cinq ans ; il n'a jamais rien fait, aussi a-t-il les formes extérieures de la proportion la plus rigoureuse, telles qu'elles se trouvaient au bout du crayon de Raphaël.

Ce fainéant-là songea un jour à prendre un état, et il se fit assommeur de grands chemins à la manière d'Hercule.

Le voilà donc s'armant de la massue. Je voudrais que vous me dissiez quelle altération est survenue dans son organisation extérieure, à partir des bras, qui ont fatigué les premiers, jusqu'à l'extrémité de son corps ou le bout de ses pieds, et que vous me marquassiez quelles sont les parties de son corps qui ont le plus et celles qui ont le moins souffert de son violent exercice. Vous irez donc des poignets aux bras, des bras aux épaules, au cou, à la tête, au dos, à la poitrine, aux reins, au bas-ventre, aux cuisses, aux jambes, aux pieds ; plus vous détaillerez, mieux cela sera. Un mot aussi des mouvements de l'âme sur les parties du visage, et de l'action des viscères intérieurs sur les parties extérieures.

Voilà le sujet de votre première lettre.

Quand ce fainéant-là eut été quelque temps assommeur de grands chemins, il se dégoûta de son métier, il aima les bons repas, il devint crapuleux, apoplectique. Mêmes questions : les progrès successifs de la longue crapule sur son organisation extérieure. Sujet de votre seconde lettre.

Ensuite il devint ou jaloux ou envieux. Je vous demande les progrès successifs de la passion sur son organisation extérieure.

A l'âge de quarante-cinq ou cinquante ans, soit par accident, soit par vice maladif, il devint boiteux ou bossu. En partant de sa jambe tortue ou de sa bosse, le centre de la difformité, comment les effets de cette difformité se sont-ils répandus sur toute sa personne?

En conséquence, j'aurai par degrés successifs les effets d'une condition, d'une maladie, d'une passion et d'une difformité sur les organes extérieurs d'une figure originellement de la plus parfaite régularité.

Et puis, si vous avez encore un peu de courage, vous me direz un mot de la conformation extérieure propre à l'enfance, à l'adolescence, à l'âge viril, à la vieillesse et à la décrépitude.

En conséquence, j'aurai les matériaux d'un discours académique pour Pétersbourg, où je me proposerai de démontrer aux artistes qu'ils ont besoin d'une connaissance de l'anatomie beaucoup plus que superficielle, et qu'il n'y a presque aucune de leurs figures qui, regardée par un œil physiologique, ne fût remplie d'incorrections et de défauts.

Il faut, mon cher docteur, que vous vous prêtiez à cette corvée en ma faveur. Ne vous gênez ni pour l'ordre, ni pour le style, c'est mon affaire; mais soyez si physiologiste, si savant, si détaillé que vous le voudrez. On ne saurait être trop long et trop minutieux sur ce sujet, tout y est important, les muscles, les rides, la peau, etc.

Vous vous doutez bien que n'ayant de l'anatomie et de la physiologie que la pauvre petite provision que l'on en prend au collége, ensuite chez Verdier[1], puis chez Mlle Biheron[2], il est

1. Chirurgien qui faisait des leçons publiques.

2. Mlle Biheron a, la première, fabriqué artificiellement des pièces d'anatomie

mpossible que l'on ne reconnaisse pas le lion dans mon dis-
ours; or, ce sera une occasion pour moi de dire un mot hon-
iête du lion qui m'aura prêté sa griffe.

Et puis mettez-moi dans le cas de vous servir, et vous verrez
comme je m'y emploierai.

l'une très-grande exactitude et inaltérables. Elle était fort dévote, fort pauvre et
passionnée depuis la jeunesse pour une science que les femmes n'étudient pas
volontiers. Elle habitait, place de l'Estrapade, la maison d'angle où Diderot avait
aussi demeuré.

RÉPONSE

DE

M. PETIT, DOCTEUR EN MÉDECINE

AU PROBLÈME PRÉCÉDENT

Il est vrai, monsieur, que les maladies du corps, ainsi que celles de l'âme, produisent des altérations sensibles dans la conformation de nos parties extérieures. Il est vrai que l'habitude de certains exercices produit le même effet; il ne l'est pas moins que c'est à la physiologie à rechercher, à déterminer les causes de ces altérations, ce qu'elle ne saurait faire sans le secours de l'anatomie, mais je ne pense pas que *l'étude profonde* de cette dernière science soit nécessaire à ceux qui s'adonnent aux arts plastiques, ni qu'elle soit propre à perfectionner ces arts; il suffit, à mon avis, pour remplir cet objet, de voir et d'observer avec attention.

Les bossus ont la tête grosse, les yeux vifs, la physionomie spirituelle et maligne, le tronc court, ramassé, décharné, les extrémités longues, grêles et faibles. L'anatomie nous fait voir que chez tous les bossus l'épine est plus ou moins courbée en devant, en arrière ou sur les côtés. La physiologie rend raison de ce qui se passe en eux, en disant que, par la courbure de l'épine, la moelle et les nerfs sont comprimés, que cette compression retarde la marche et l'influx de l'esprit vital vers les parties inférieures, lesquelles à cause de cela se nourrissent moins et restent grêles et faibles; la même pression qui produit cet effet force l'esprit vital de s'arrêter plus longtemps et de s'amasser en plus grande quantité au-dessus de la torsion de l'épine, ce qui hâte le développement de la tête et lui fait prendre un degré d'accroissement plus prompt et plus rapide; ce qui lui donne plus de volume, anime les yeux, caractérise la physionomie, etc. Si la pression est portée plus haut, les extrémités inférieures sont paralytiques et le cerveau accablé sous la masse de l'esprit qui le surcharge ne peut en faire une convenable répartition, d'où il arrive

que certains bossus sont hébétés et que leur physionomie l'annonce.

Or je demande si, pour exceller dans les arts de peinture et de sculpture, il est nécessaire de savoir tout cela? Il me semble que non. La simple observation de ce qui a lieu chez un bossu suffit pour faire sentir les différences qui se rencontrent entre la conformation de ses parties et celles des personnes bien faites. Les différences saisies seront-elles mieux ou plus facilement exprimées parce que la cause en sera connue de l'artiste?

Je vous citerai un second exemple : un homme a perdu un bras, une jambe, un autre est boiteux. Le premier est gros et lourd; en général, sa physionomie perd ce qu'elle avait de saillant et d'animé; le second est ordinairement maigre, et son visage a quelque chose de singulier pour ne pas dire de comique et d'original, les gestes de cet homme ont le même caractère[1]. Pour rendre tout cela, un artiste n'a que faire de savoir que l'homme mutilé devient gras et pesant par la même raison que les gens oisifs et les grands mangeurs sont tels. Les sucs qui étaient employés à la nourriture du membre coupé, cessant d'avoir leur emploi, surabondent, surchargent et font ce que les médecins appellent *pléthore,* laquelle amène la pesanteur, etc. Quant au boiteux, les efforts qu'il fait sans cesse pour marcher droit lui font faire une grande dépense d'esprits, ce qui le rend maigre, et comme les hommes ne font guère d'efforts sans grimacer, les efforts des boiteux leur font mettre en jeu tous les muscles de leur visage, ce qui donne à ce visage une tournure ridicule, une expression comique. Mais encore une fois l'artiste n'en imitera pas plus exactement la nature quand il aura appris tout cela. Les artistes savent bien que la beauté n'est pas la même pour tous; un enfant a une beauté qui lui est propre, l'adolescent a la sienne, celle de l'homme fait n'est pas la même, encore moins celle du vieillard! Les femmes ont les genoux plus en dedans, les hanches plus larges, le bas des reins plus saillant, le ventre plus étendu, la poitrine plus élevée, mais plus courte, etc.

Les anatomistes développent les causes de toutes ces différences; quand il serait possible de faire philosopher des artistes au point de connaître toutes ces causes, je suis sûr qu'ils n'en seraient pas des dessinateurs plus élégants et plus corrects.

Plus une partie agit et plus, par l'influence des sucs et leur action

1. Il est très-présumable que c'est d'après cette observation de Petit que Diderot a fait *Jacques,* le fataliste, légèrement boiteux.

sur les fibres, cette partie prend de volume en se fortifiant. Cela se fait presque toujours un peu aux dépens des autres parties, ce qui fait une double cause de disproportion entre les membres d'un même corps. Le fainéant, l'homme oisif en général est, toutes choses égales d'ailleurs, mieux et plus régulièrement conformé, parce que chez lui il n'y a pas de raison pour que les sucs nourriciers se portent en plus grande abondance d'un côté que de l'autre. Si cependant une conformation régulière est si rare même chez ces sortes de personnes, c'est qu'en venant au monde, ils en ont apporté une vicieuse, laquelle est due à la mère, à sa manière de s'habiller, aux attitudes qu'elle s'est habituée de prendre, etc.; c'est que ceux qui auraient en naissant le corps bien proportionné, ce qui est excessivement rare, perdraient bientôt cet avantage par l'effet du maillot, des corps baleinés, des attitudes, etc.

Si un homme travaille beaucoup de ses bras, il aura les mains grosses, le bras volumineux, le dos voûté, peu de ventre, les jambes grêles, etc.; s'il marche, s'il danse, ses cuisses, ses jambes deviendront fort grosses; s'il monte à cheval, il prendra du ventre, etc.; ainsi la proportion changera en raison du genre de travail, de la conformation première, de l'attitude dans laquelle le travail se fera, etc.

Je m'arrête : *intelligenti pauca*. Je crois vous en avoir assez dit pour vous faire sentir que la simple observation de ce qui se passe chez les hommes éclairera mieux un artiste que l'anatomie et la physiologie ne pourraient le faire. J'ai peut-être tort sur ce point, *tu videbis;* moi je sais que j'ai grande raison de vous aimer, de vous estimer, de vous respecter.

Signé : A. Petit, D. M. P.

Paris, 22 juillet 1771.

RÉPONSE

D'UN AUTRE MÉDECIN

AU PROBLÈME PRÉCÉDENT

Le problème que vous m'avez proposé, mon cher philosophe, est d'une solution bien plus difficile que vous ne l'avez imaginé; non-seulement il surpasse mes connaissances anatomiques, mais encore je suis persuadé qu'il n'est pas actuellement d'anatomiste en état de le résoudre. Vous en serez convaincu comme moi lorsque je vous aurai dit que la théorie du développement de nos organes n'est pas encore faite; d'où il résulte qu'on ne peut espérer de connaître les changements que les différents genres d'exercice sont capables d'opérer que par une opération longue et difficile et des dissections multipliées dirigées selon ces vues. Aucun anatomiste que je sache, au moins aucun de ceux qui ont écrit, ne se sont proposé cet objet dans leurs travaux.

Persuadé comme vous que rien n'importe plus au progrès de la peinture et de la sculpture que cette connaissance trop négligée, je crois que vous rendriez un service signalé à ces arts divins, si vous pouviez tourner de ce côté l'attention de ceux qui les exercent. Je leur présenterais sous deux aspects le problème que vous m'avez proposé.

Il est rare qu'un homme élevé jusqu'à vingt-cinq ans dans l'indolence, se fasse tout à coup assommeur de gens; mais si cela arrivait, ses organes n'éprouveraient pas la même altération que ceux d'un autre homme dont l'enfance eût été active et agitée. C'est depuis le terme de l'enfance jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans que toutes les parties, par les accroissements successifs qu'elles reçoivent, éprouvent les plus grands changements dans leurs formes, et il n'est pas douteux que dans cet intervalle l'action ou l'inaction portées jusqu'à

un certain point n'influent considérablement sur le développement des différents organes.

Il n'en est pas tout à fait de même lorsque l'homme est parvenu à l'âge de vingt-cinq ans, toutes les parties ont pris à peu près leur consistance ; elles ne peuvent plus recevoir d'accroissement que dans une seule de leurs dimensions, je veux dire leur épaisseur, ce qui doit faire varier les formes infiniment moins ; aussi observe-t-on que les traits du visage, par exemple, qui, depuis l'enfance jusqu'à l'âge viril, changent quelquefois au point de ne conserver aucune ressemblance, n'éprouvent plus après cet âge d'altération assez considérable pour n'être pas reconnaissables.

Ce n'est pas assez de vous faire connaître les difficultés que présente votre problème, il est nécessaire de vous exposer également les principes qui peuvent en faciliter la solution ; comme la peinture et la sculpture ne présentent que les formes extérieures, je me contenterai de faire quelques réflexions sur ce qui les constitue.

Le tronc et les membres de l'homme et des animaux quadrupèdes sont recouverts d'une peau qui est une enveloppe qui prend les formes des diverses parties qu'elle recouvre. Les principales de ces parties, celles qui méritent le plus notre attention, sont les os et les muscles que le vulgaire appelle *les chairs*.

Les os, situés plus profondément, ne sont guère sensibles qu'aux environs de la poitrine et aux jointures ou articulations ; partout ailleurs, ils sont recouverts par les muscles qu'on peut considérer comme autant de cordes qui les meuvent. Ce sont donc principalement les muscles qui donnent la forme à nos membres. Tous les muscles qui constituent chaque membre ne se laissent pas également apercevoir à la surface, il n'y a que ceux qui sont situés superficiellement, ou du moins que ceux qui ne sont recouverts que par des muscles qui ont peu d'épaisseur dont on puisse distinguer les formes ; ceux même qui sont sensibles ne conservent pas toujours la même forme ; cette forme est différente lorsqu'ils agissent ou lorsqu'ils sont en repos. Pour se faire une idée du changement qu'ils éprouvent, il faut savoir qu'ils sont composés de deux genres de parties : 1° de fibres rouges charnues qui s'accourcissent dans leur action, et qui, en vertu de cet accourcissement, donnent plus d'épaisseur à toute la masse qu'elles composent, qu'on appelle le corps du muscle ; 2° de parties blanches denses et serrées, qui n'éprouvent aucune altération dans leur mouvement, qu'on appelle *tendineuses*. Ce sont

des cordes qui obéissent à la traction des fibres charnues; leur situation varie seulement quelquefois dans certaines parties. La force avec laquelle nous mouvons nos membres est presque toujours proportionnée à la masse des fibres charnues des muscles et à la densité des fibres tendineuses.

Aussi, quand on voit un homme dont tous les muscles sont bien prononcés et volumineux, ce que les Latins désignaient par leur adjectif *torosus,* et nous par celui de *musculeux,* on juge ordinairement qu'il est fort et vigoureux, remarque qui ne trompe guère.

Ainsi, il est essentiel pour un peintre ou pour un sculpteur, qui veut représenter exactement le naturel, non-seulement de bien connaître tous les muscles qui se laissent apercevoir sous la peau, leur situation, leur forme particulière dans l'état de repos, mais encore les formes différentes qu'ils prennent dans leurs actions différentes, ou, ce qui revient au même, dans la différente position qu'on donne aux muscles, position qu'on doit supposer être le résultat de leur action. On peut dire que c'est une des choses dans lesquelles les artistes commettent le plus de fautes. Un seul exemple suffira pour justifier cette observation.

L'os du bras est articulé avec une cavité particulière de l'omoplate. Cette articulation est recouverte, dans la partie supérieure, par une espèce de petit toit osseux triangulaire, formé par l'articulation de la clavicule avec l'apophyse de l'omoplate, nommée *acromion;* c'est du bord de cette avance triangulaire que partent les fibres d'un muscle très-fort et très-composé, qui vient s'attacher à la partie supérieure de l'os du bras; c'est ce muscle qui compose principalement l'extrémité de l'épaule. On lui a donné assez improprement le nom de *delloïde,* à raison d'une certaine ressemblance qu'on a prétendu y observer avec la lettre grecque nommée δέλτα, ressemblance qui n'est exacte que lorsqu'on a détaché le muscle de tous les os auxquels il est uni et qu'on l'a étendu sur un plan horizontal. Quoi qu'il en soit, ce muscle, selon que les différentes parties agissent, peut élever le bras, et, lorsqu'il est élevé, le porter en avant et en arrière et le retenir dans chacune de ces positions.

Pour l'élever simplement dans une situation horizontale, toutes ses parties agissent simultanément, c'est-à-dire que toutes ses fibres se contractent également et restent contractées tant qu'elles soutiennent le bras dans cette position; on peut les regarder alors comme autant de cordes convergentes en un point et en équilibre.

Pour le porter en devant, il faut que les fibres antérieures se contractent avec un nouveau degré de force et que les postérieures se relâchent dans la même proportion ; et qu'au contraire, lorsqu'on le porte en arrière, les fibres antérieures se relâchent et les postérieures se contractent. Or, il est évident que, dans ces trois positions différentes, la forme du muscle deltoïde qui compose, comme je l'ai dit, la partie la plus saillante de l'épaule, paraîtra très-différente, ce qui doit faire varier d'autant plus la forme de l'articulation du bras avec l'épaule, que ces différentes actions exigent le concours de plusieurs autres muscles dont les mouvements sont plus ou moins sensibles à l'extérieur; attention qu'aucun peintre ni sculpteur ne paraît avoir eue. Pour déterminer la forme particulière qu'on doit donner à cette partie dans ces différents mouvements, il ne suffit pas, je le répète, de connaître exactement les muscles qui y concourent, leurs formes, leurs attaches, leurs connexions, il faut encore connaître les formes différentes qu'ils prennent dans leurs différents mouvements et les modifications que ces formes reçoivent de la peau et des autres enveloppes qui les recouvrent dans le vivant; ce qu'on ne peut connaître que par des observations répétées sur un très-grand nombre de sujets, observations qui ne peuvent être faites, avec quelque exactitude, que par un homme profondément versé dans l'anatomie.

Il est un autre élément qui complique encore davantage le problème ; tout l'intervalle qui est entre la peau et les muscles et celui qui sépare les muscles les uns des autres, est rempli d'un tissu spongieux ou cellulaire, continuellement arrosé par une vapeur humide et quelquefois rempli d'une huile épaisse qui lui donne plus ou moins de volume. On sent que ce tissu, en remplissant plus ou moins les vides qui séparent les muscles, permet ou s'oppose plus ou moins qu'on distingue leurs formes. De là vient que dans les gens bien gras les contours sont beaucoup plus arrondis, plus moelleux, les formes plus pures et moins altérées.

Tout ce que nous venons de dire sur l'action des muscles qui opèrent les différents mouvements du corps est vrai de ceux qui forment les traits du visage et qui expriment les différentes affections de l'âme. Ces muscles sont, pour la plupart, très-grêles et très-isolés; leur intervalle est rempli par une quantité considérable de ce tissu spongieux dont j'ai parlé. Lorsque ces muscles agissent peu, comme dans les hommes dont rien ne trouble la sérénité de l'âme, ces muscles se perdent, pour ainsi dire, dans cette enveloppe qui les

colle fortement aux os et aux parties voisines, de sorte qu'ils perdent, en quelque sorte, leur action. Aussi les visages de ces hommes tranquilles et sereins présentent-ils les formes les plus simples. Il n'en est pas de même de ceux des hommes passionnés ; l'action souvent répétée des muscles de la face que les passions agitent donne à ces muscles une forme très-décidée, forme qu'ils impriment à la peau qu'ils entraînent dans tous leurs mouvements. Le tissu cellulaire, continuellement exprimé par leurs compressions, ne retient pas une aussi grande quantité du suc huileux qui les remplit; il a donc moins d'épaisseur, ce qui rend encore plus sensible la forme de ces muscles. De là vient que le visage de tous les hommes agités par les passions prend un caractère qui permet de distinguer les affections habituelles de leur âme.

LETTRE D'ENVOI

J'ai satisfait à votre désir autant que la difficulté du travail et le peu d'intervalle que vous m'avez accordé me le permettaient. J'espère que l'historique de ces dialogues en excusera les défauts.

Le plaisir de se rendre compte à soi-même de ses opinions les avait produits, l'indiscrétion de quelques personnes les tira de l'obscurité, l'amour alarmé en désira le sacrifice, l'amitié tyrannique l'exigea, l'amitié trop facile y consentit, ils furent lacérés[1]. Vous avez voulu que j'en rapprochasse les morceaux, je l'ai fait.

Ne soyez donc pas surpris d'y trouver des écarts, de l'obscurité, des termes impropres dans un sujet qui n'en comporte point, des vues ébauchées, des conjectures trop hardies, des preuves trop faibles et un désordre poussé fort au delà du libertinage de la conversation.

Ce n'est ici qu'une statue brisée, mais si brisée qu'il fut presque impossible à l'artiste de la réparer. Il est resté autour de lui nombre de fragments dont il n'a pu retrouver la véritable place.

Je commencerai par ces fragments dont votre sagacité fera peut-être bon usage, en vous indiquant les endroits qui les rappellent.

On m'a dit qu'il y avait primitivement dans l'ouvrage de

1. Nous avons dit (t. II, p. 104), d'après Naigeon, que Mlle de l'Espinasse avait fait demander par d'Alembert à Diderot la suppression du manuscrit du *Dialogue* et du *Rêve,* et que Diderot avait cédé à cette pression.

l'originalité, de la force, de la verve, de la gaieté, du naturel et même de la suite. La plupart de ces qualités si essentielles au dialogue se sont évanouies de ceux-ci ; ce ne sont que des ressouvenirs décousus des premiers. Si le lecteur y remarque quelque trace du génie, c'est assez.

Je vous rappellerai la parole sacrée qui vous engage à ne les communiquer à personne, je n'en excepte que votre ami ; si vous jugez à propos de les lui confier, j'y consens ; mais je le supplie par votre bouche, de ne me juger qu'après m'avoir médité, de ne prendre aucun extrait de cette informe et dangereuse production dont la publicité disposerait sans ressource de mon repos, de ma fortune, de ma vie et de mon honneur ou de la juste opinion qu'on a conçue de mes mœurs ; de se rappeler la différence d'une morale illicite et d'une morale criminelle, et de ne pas oublier que l'homme de bien ne fait rien de criminel, ni le bon citoyen d'illicite ; qu'il est une doctrine spéculative qui n'est ni pour la multitude, ni pour la pratique, et que si, sans être faux, on n'écrit pas tout ce que l'on fait, sans être inconséquent on ne fait pas tout ce qu'on écrit.

En changeant les noms des interlocuteurs, ces dialogues ont encore perdu le mérite de la comédie.

Tels qu'ils sortirent de ma tête, c'étaient, avec un certain Mémoire de mathématiques que je me résoudrai peut-être à publier un jour, les seuls d'entre mes ouvrages dans lesquels je me complaisais.

Il restera peu de chose à savoir dans ce genre de métaphysique à celui qui aura la patience de les relire deux ou trois fois et de les entendre.

Après l'auteur qui nous apprend la vérité, le meilleur est celui dont les erreurs singulières nous y conduisent.

ÉLÉMENTS

DE

PHYSIOLOGIE

ÊTRES.

Il faut commencer par classer les êtres, depuis la molécule inerte, s'il en est, jusqu'à la molécule vivante, à l'animal microscopique, à l'animal-plante, à l'animal, à l'homme.

CHAINE DES ÊTRES.

Il ne faut pas croire la chaîne des êtres interrompue par la diversité des formes ; la forme n'est souvent qu'un masque qui trompe, et le chaînon qui paraît manquer existe peut-être dans un être connu à qui les progrès de l'anatomie comparée n'ont encore pu assigner sa véritable place. Cette manière de classer les êtres est très-pénible et très-lente et ne peut être que le fruit des travaux successifs d'un grand nombre de naturalistes.

Attendons, et ne nous pressons pas de juger.

ÊTRES CONTRADICTOIRES.

Ce sont ceux dont l'organisation ne s'arrange pas avec le reste de l'univers. La nature aveugle qui les produit les extermine ; elle ne laisse subsister que ceux qui peuvent coexister supportablement avec l'ordre général que vantent ses panégyristes.

ÊTRES CONTRADICTOIRES SUBSISTANTS.

Poitrine délicate et caractère violent, passe vite.
Mélancolique et malheureux, passe vite.

Esprit actif, ardent, pénétrant et machine frêle; passe vite. Elle laisse peu durer les mécontents.

La longue vie : l'organisation forte, l'insensibilité, l'ineptie, la fortune, les goûts modérés, etc.

ÉLÉMENTS.

Les éléments en molécules isolées n'ont aucune des propriétés de la masse.

Le feu est sans lumière et sans chaleur.

L'eau, sans humidité et sans élasticité.

L'air n'est rien de ce qu'il nous présente.

Voilà pourquoi ils ne font rien dans les corps où ils sont combinés avec d'autres substances.

DIVISIBILITÉ.

L'extrême divisibilité de la matière lui donne le caractère du poison.

Les poussières très-menues causent des ulcères.

A juger de la matière perspirable [1] par la finesse de son crible, elle doit être très-fine, très-active, et sa suppression très-dangereuse, comme l'expérience le prouve.

DURÉE, ÉTENDUE.

En nature : Durée, succession d'actions.

Étendue, coexistence d'actions simultanées.

Dans l'entendement, la durée se résout en mouvement; par abstraction, l'étendue en repos.

Mais le repos et le mouvement sont d'un corps.

DE L'EXISTENCE.

Je ne puis séparer, même par abstraction, la localité et la durée, de l'existence. Ces deux propriétés lui sont donc essentielles.

1. La transpiration cutanée insensible est composée en partie de vapeur d'eau, en partie de matières volatiles organiques qui constituent le *fumet* propre à chaque animal.

VÉGÉTAUX.

En Italie, M. Beccari, et en Alsace, à Strasbourg, MM. Kessel et Mayer, voulurent connaître les parties constituantes de la farine; ils la lavèrent à plusieurs eaux, ils en séparèrent l'amidon, ils en tirèrent une substance qui ressemble beaucoup à une substance animale[1].

Aussitôt M. Rouelle, à Paris, M. Macquer et les plus savants de nos chimistes reprirent ces expériences et les poussèrent aussi loin qu'elles purent aller. Ils trouvèrent que l'amidon ne contenait, pour bien dire, que les parties végétales de la farine; qu'en l'enlevant il restait un *gluten* qu'ils appelèrent *végéto-animal*[2]. Toutes ses parties sont si rapprochées, si liées entre elles qu'on ne peut les séparer. Quand on le tire, il s'étend dans tous les sens; et quand on l'abandonne, il se replie sur lui-même et il reprend sa première forme, comme fait le tissu de la peau, qui tour à tour s'étend et se resserre. Si on le brûle, il se grille comme la chair et répand l'odeur des matières animales.

ANIMAL-PLANTE.

Le polype retourné; il tend à reprendre sa forme première; un fil l'en empêche-t-il? il prend son parti : il reste et vit retourné[3].

ANIMAL ET PLANTE.

Qu'est-ce qu'un animal, une plante? Une coordination de molécules infiniment actives, un enchaînement de petites forces vives que tout concourt à séparer.

Est-il donc étonnant que ces êtres passent si vite?

PLANTES.

Dans l'arbre, les racines deviennent tiges, et les tiges deviennent racines.

1. Le gluten fut découvert en 1742 par Beccari, à Bologne.
2. MM. Dumas et Cahours ont tiré du gluten une substance grasse, filamenteuse, qu'ils ont nommée *fibrine végétale*, ce qui représente le même accouplement de mots.
3. Expériences de Tremblay sur les polypes d'eau douce, publiées en 1744.

ANIMALISATION DU VÉGÉTAL.

En pétrissant longtemps la pâte et l'arrosant souvent d'eau, on lui ôte la nature végétale et on l'approche tellement de la nature animale que, par l'analyse, elle en donne les produits. (*Mém. de l'Acad. de Bologne*[1].)

Mobilité dans les principes animaux,

Fixité dans les principes végétaux,

Deux effets des *nisus* conservés ou détruits.

La substance gélatineuse des uns et des autres montre un état moyen entre l'animal et la plante.

Que produisent le vinaigre, les acides, les sels jetés sur les substances en fermentation? Des composés où il y a *nisus* en surabondance.

L'eau détruit les *nisus*, isole les parties et leur rend l'activité.

VÉGÉTAL.

Par la chaleur et la fermentation, la matière végétale s'animalise dans un vase.

Elle s'animalise aussi en moi, et animalisée en moi, elle se ranimalise dans le vase.

Il n'y a de différence que dans les formes.

Les anguilles de la colle de farine sont vivipares.

CONTIGUÏTÉ DU RÈGNE ANIMAL ET DU RÈGNE VÉGÉTAL.

On tire de l'alcali volatil du champignon; aussi sa graine est-elle vivace : elle oscille dans l'eau, se meut, s'agite, évite les obstacles, et semble balancer entre le règne animal et le règne végétal avant que de se fixer à celui-ci[2].

PLANTES.

Il y a des générations équivoques émanées du règne végétal, et des générations équivoques du règne animal.

1. C'est l'expérience de Beccari sur le gluten.
2. Ces corpuscules sont appelés *anthérozoïdes*, de leur apparence animée.

CONTIGUÏTÉ DU RÈGNE VÉGÉTAL ET DU RÈGNE ANIMAL.

Plante de la Caroline appelée *Muscipula Dionæa*, a ses feuilles étendues à terre, par paires et à charnières; ces feuilles sont couvertes de papilles. Si une mouche se pose sur la feuille, cette feuille, et sa compagne, se ferme comme l'huître, sent et garde sa proie, la suce et ne la rejette que quand elle est épuisée de sucs. Voilà une plante presque carnivore.

Il y a dans les plantes un endroit particulier dont l'attouchement cause de l'érection et l'effusion de la semence, et cet endroit n'est pas le même pour toutes.

Je ne doute point que la *Muscipula* ne donnât à l'analyse de l'alcali volatil, produit caractéristique du règne animal[1].

DE L'ERGOT.

Comment distingue-t-on le grain niellé simple et le grain niellé et ergoté? Parmi la poussière noire, il y a des anguilles dans ce dernier.

OBSERVATIONS.

Sous ces petites tumeurs ou galles de l'ergot, l'épi vert et non mûr.

Ouvrez ces tumeurs avec une aiguille tranchante et courbée, sans en offenser la cavité intérieure; laissez-y tomber quelques gouttes d'eau, et vous verrez au dedans quelques anguilles, mais grosses, mais vivantes, mais mues, mais pleines d'œufs, de vraies petites anguilles.

Ces grosses anguilles sont colossales en comparaison des petites qui se trouvent dans le même grain, mais plus adulte, plus mûr, ou dans le grain ergoté ordinaire, déjà sec et noir.

Ces grosses sont les mères. On les voit lâcher leurs petits œufs par une partie très-sensible et non équivoque, caractérisant parfaitement leur sexe.

A travers la pellicule transparente de ces œufs on voit la jeune petite anguille se plier, se replier, se mouvoir, à la fin

1. La dionée attrape-mouches est encore de temps à autre l'objet d'expériences de la part de nos savants. A-t-on fait celle qu'indique Diderot?

rompre son enveloppe, sortir, et se mouvoir, et vivre, et glisser dans l'eau.

Avec les grosses mères on en trouve d'autres grosses encore, ce sont les mâles, d'autant qu'ils ont au fond de leur corps un gros corps conique et mobile.

Donc ces anguilles sont des animaux, donc il existe un animal mâle et femelle qui vit et meurt à discrétion.

Les anguilles du vinaigre ne sont pas ovipares, elles sont vivipares; Fontana[1] a vu les filles se mouvoir dans le corps des mères avant l'accouchement.

MALADIE DU GRAIN ET DU SEIGLE, QUE LES ITALIENS APPELLENT GRAIN CORNU OU L'ÉPERON.

Les anguilles du *grain cornu*, bien que sèches, reprennent mouvement et vie si on les humecte d'une goutte d'eau. Needham a connu ce phénomène.

Needham ne croit pas que ces anguilles soient des animaux, il en fait des êtres vitaux; Buffon, des molécules organique vivantes; Fontana, des animaux.

Needham veut qu'unies ou rassemblées, selon certaines lois, elles vont formant ou des animaux ou des végétaux.

Ces fils étaient si secs, si fragiles, que le choc subit de l'eau, que celui d'une aiguille si léger qu'il fût, que la pointe d'un cheveu, les mettait en farine, les réduisait en poudre menue. (Je voudrais bien que Fontana les eût triturés.) Eh bien, dans cet état de pulvérisation, où ils n'étaient sûrement pas des animaux vivants, un peu d'eau en quelques instants les ramenait à la vie.

Première expérience. Un seul grain de froment ou de seigle semé avec quelques grains d'ergot.

Deuxième expérience. Un seul grain de froment ou de seigle baigné dans la poussière noire et fétide de la nielle et semé avec des grains d'ergot.

Troisième expérience. Grain de froment semé, seulement aspergé de nielle.

1. Félix Fontana (1730-1803), professeur à Pise, puis directeur du Muséum de physique et d'histoire naturelle de Florence, s'est occupé des animaux ressuscitants, et ce sont ses travaux sur les anguillules du seigle ergoté et du vinaigre que rappelle ici Diderot.

Dans la précédente ou troisième expérience, épi où presque tous les grains niellés, très-peu de sains.

Dans la première, épi à grains presque tous infectés d'ergot.

Dans la seconde, bonne partie des grains avaient et l'ergot et la nielle ensemble. Sous la même enveloppe, grains d'ergot pur, et, proche de ceux-ci, grains niellés remplis de poussière noire et aussi d'anguilles génératrices.

Donc l'ergot et la nielle sont deux maladies contagieuses dont on pourrait aisément infecter tout le grain d'une contrée.

OBSERVATION.

Sous les mêmes enveloppes, ou l'on ne trouve jamais qu'un seul grain sain, ou l'on en trouve au contraire deux, trois, ou même davantage, jusqu'à dix, d'ergot, les uns à côté des autres; et, où est l'ergot, on ne trouve jamais le grain adulte, produit de la semaille, mais bien ergot et germe d'ergot ensemble.

L'ergot n'est donc point un vrai grain, un produit de la semaille, mais un germe dégénéré, ainsi que la nielle.

On trouve aussi le germe non multiplié du grain, ou de l'ergot et avec ce germe un grain ou plusieurs ergotés, et enfin l'ergot, hors des enveloppes du grain.

L'ergot est tout de lui, il ne tient rien du germe.

Si cette multiplication de germes ne sert point à faire les galles de l'ergot, elle sert à multiplier les grains de la nielle viciée d'ergot.

Un seul grain niellé sous une enveloppe.

Plusieurs grains niellés et ergotés sous la même enveloppe.

DE LA TREMELLA.

Adanson est le premier qui ait aperçu un mouvement singulier dans une plante aquatique appelée la *Tremella*.

Adanson refuse la vie et le sentiment à cette plante et par conséquent l'animalité, et la laisse plante[1].

Fontana en fait le passage du règne végétal au règne ani-

1. Oscillaires. Ces plantes, découvertes par Adanson en 1767, et qu'il appela *oscillatoria Adansoni,* embarrassent encore les classificateurs. Les uns en font des algues, les autres des zoophytes. Adanson a fait des articles de botanique pour le *Supplément de l'Encyclopédie* (1773).

mal; la Tremella est, selon lui, en même temps, et une vraie plante et un vrai animal.

1° Un fil s'approchant d'un autre, d'eux-mêmes ils se ficellent l'un sur l'autre et forment deux spirales droites ou dans une seule direction.

2° Un fil se recourbe de la tête à la queue, la tête va chercher la queue. Ces extrémités sont plus pointues et plus grêles.

3° Ces extrémités se meuvent en tous sens, précisément comme on le voit à la tête et à la queue des serpents.

4° Si l'une de ces extrémités est obtuse, comme on le remarque quelquefois, plus de ces mouvements bizarres et si ressemblants à ceux de l'animal vivant.

5° Ces fils ont le mouvement de progression d'un lieu à un autre.

6° Les fils, ou seuls ou plusieurs ensemble, ont le mouvement de translation, en tout sens, l'un d'un côté, l'autre de l'autre, avec des directions et des vitesses diverses.

7° Coupez-les en pièces, les mouvements seront moindres mais ils se mouvront; les morceaux de l'extrémité aiguë conserveront la même vivacité d'action qu'auparavant.

8° Les morceaux, ou coupés par morceaux ou détachés naturellement du tronc, s'élancent d'eux-mêmes sur la surface du vaisseau et s'y plantent par la partie coupée ou arrachée, tandis que la partie aiguë se tient droite; dans l'eau c'est la même chose, la partie aiguë et redressée se plie, se replie, tandis que le reste s'agite doucement et fait différents coudes avec le plan.

Cette manière de tenir la partie aiguë relevée est ordinaire aux fils de la Tremella, s'il n'y a aucun obstacle.

Le mouvement progressif et de tortillement, mais plus difficile, s'observe à la partie des fils qui tient à la plante même.

Quand les fils sont isolés ou qu'il y en a peu ensemble, ils s'avancent par la partie aiguë.

S'il n'y a qu'un fil, il s'agite en serpentant et fait des inflexions diverses à la manière des vers.

On en voit qui passent de la ligne droite par tous les angles possibles, se pliant par le milieu de manière que les deux extrémités pointues se touchent et que restes sont parallèles.

Ils forment des cercles, des ovales, des serpentements.

Si des fils sont serrés par leurs extrémités par d'autres fils, et qu'entre ces fils il y en ait un qui tienne au tissu de la plante; alors le tout se démène comme si c'était un faisceau de serpents, se tord, s'élève, s'abaisse dans l'eau.

On les voit se plier au milieu du corps, former un ovale, s'entortiller par leurs extrémités, s'agiter et reprendre ensuite leur longueur.

Ces fils se multiplient par leurs extrémités; s'il s'en détache une particule, cette particule croît, devient adulte et capable, en se rompant, d'engendrer d'autres fils vivants.

Alors le fil régénérateur reste avec son extrémité obtuse, sans aucun des mouvements propres à cette partie, jusqu'à ce qu'elle redevienne aiguë, ce qui se fait et se défait successivement sans qu'il y ait peut-être de terme à cette division et à cette production.

Le fil de la Tremella est un petit sac plein de petits corps oviformes, situés à différentes distances les uns des autres.

(Il fallait voir si, à chaque rupture d'extrémité, il ne disparaissait pas un de ces corps oviformes.)

Coupez à la Tremella un ou plusieurs de ces fils, remettez-la dans l'eau, et elle reprendra bientôt tous ses mouvements.

Et chaque fil s'agite et se meut sans qu'il y ait un instant de repos.

D'où viennent tous ces mouvements? Ce n'est ni de l'eau ni de l'air, car ils se font en tout sens dans l'eau et l'air en repos, et ils se font en tout sens et en sens contraire à l'eau agitée. Unis ou séparés, ils suivent des directions opposées; ils s'agitent à côté des petits corpuscules en repos. D'un mécanisme particulier? Cela ne se peut; un mécanisme particulier fait voler l'oiseau, nager le poisson, mais il y a entre ces mouvements et la variété infinie de la spontanéité une différence très-marquée; or, cette variété infinie que nous attribuons dans les autres animaux à la vie, à la sensibilité, à la spontanéité, nous la voyons toute dans les filets de la Tremella et avec un caractère particulier, car il n'y a ni ralentissement, ni cessation, ni interruption pendant des mois, des années; ils durent tant que la plante vit et végète. La Tremella et ses fils sont donc des animaux sensibles et vivants; ses parties organiques obéissent donc à la sensibilité.

Sèche, elle perd ses mouvements ; humide, elle les reprend. Elle naît et meurt donc à discrétion.

La Tremella n'est point une plante simple, c'est un amas de petites plantes ou fils végétaux qui, unis ensemble, forment la plante de ce nom.

Il n'y a personne qui, voyant les phénomènes qu'elle offre et qui, ignorant que ces fils sont des fils d'un végétal, ne prononçât tout de suite que ces fils sont des vers vivants. Le doute ne naît que quand on vous dit que ces fils sont des portions de végétaux, mais ce doute ne tarde pas à s'évanouir.

ONCTIONS HUILEUSES.

Nous ne faisons pas assez d'usage des indications de la nature. On a remarqué que les habitants des climats brûlants ont la peau huileuse, et aucun des étrangers ne s'avise de recourir aux onctions de la même nature.

Les Américains graissent leur peau quand elle cesse d'être huileuse ; on lui restitue la vigueur par l'onction de l'huile de palmier[1].

Il y a quelque apparence qu'on tirerait une liqueur spiritueuse de toutes les moelles contenues dans les plantes longues et divisées par nœuds : miel des abeilles, raisins, canne à sucre.

ANIMAUX.

L'animal est une machine hydraulique. Que de sottises on peut dire d'après cette unique supposition !

Les lois du mouvement des corps durs sont inconnues, car il n'y a point de corps parfaitement dur.

Les lois du mouvement des corps élastiques ne sont pas plus sûres, car il n'y a pas de corps parfaitement élastique.

Les lois du mouvement des corps fluides sont tout à fait précaires.

Et les lois du mouvement des corps sensibles, animés, organisés, vivants, ne sont pas même ébauchées.

1. Huile de palme.

Celui qui, dans le calcul de cette dernière espèce de mouvement, omet la sensibilité, l'irritabilité, la vie, la spontanéité, ne sait ce qu'il fait.

Un corps brut agit sur un corps sensible, organisé, animal; celui-ci a la conscience ou le sentiment de l'impression, et souvent du lieu de l'impression ; il est chatouillé ou blessé ; il veut ou ne veut pas se mouvoir.

ANIMAUX PAR PUTRÉFACTIONS.

Chaque animal donne des animaux différents, et sa vermine.

Chaque partie de l'animal donne les siens.

Les ascarides qui viennent par milliers. Maladie épidémique accompagnée d'un vomissement sanguin et plein de vers.

Maladie pédiculaire, où un homme se réduit en poux.

Exemple d'une pareille maladie, où l'homme s'est résolu en puces[1].

ANIMAUX MICROSCOPIQUES.

Chairs grillées au feu le plus violent. Végétaux exposés dans la machine de Papin, où les pierres se réduisent en poudre, où les plus dures se mettent en gelée;

Ce qui n'empêche pas ces substances de donner des animaux par la fermentation et la putréfaction.

Ne pas oublier la succession régulière des mêmes espèces d'animaux différents, selon la substance animale ou végétale mise en fermentation ou en putréfaction[2].

Cette génération descendante, par division, va peut-être jusqu'à la molécule sensible, qui montre sous cet état une activité prodigieuse.

Les particules détachées par l'action de l'eau des extrémités

1. Il y a dans ces cas fort rares (celui si souvent cité de Sylla n'est point authentique) non pas résolution de l'homme en poux et en puces, mais envahissement de son corps par ces parasites dont la multiplication s'opère avec une extrême rapidité.

2. Ces phénomènes sont niés aujourd'hui par les partisans de la doctrine panspermiste. Les expériences faites de cette façon seront d'ailleurs toujours douteuses. Les panspermistes répondront sans cesse aux hétérogénistes : Vous n'avez pas détruit tous les germes, et ceux-ci riposteront avec autant de raison : Vous avez détruit l'ensemble des conditions nécessaires à la création spontanée d'organismes.

des nageoires des moules continuent à se mouvoir progressivement.

ANIMAUX.

Il ne faut pas croire qu'ils ont toujours été et qu'ils resteront toujours tels que nous les voyons.

C'est l'effet d'un laps éternel de temps, après lequel leur couleur, leur forme semblent garder un état stationnaire; mais c'est en apparence.

L'ORGANISATION DÉTERMINE LES FONCTIONS.

L'aigle à l'œil perçant plane au haut des airs; la taupe à l'œil microscopique s'enfouit sous terre; le bœuf aime l'herbe de la vallée; le bouquetin, la plante aromatique des montagnes.

L'oiseau de proie étend ou raccourcit sa vue, comme l'astronome étend ou raccourcit sa lunette.

Pourquoi la longue série des animaux ne serait-elle pas des développements différents d'un seul?

Camper[1] fait naître d'un seul modèle, dont il ne fait qu'altérer la ligne faciale, tous les animaux, depuis l'homme jusqu'à la cigogne.

LES ANIMAUX ONT-ILS DE LA MORALE?

Conduite des oiseaux pendant l'incubation, difficile à expliquer mécaniquement.

Les peaux des animaux préparées s'étendent d'un tiers. L'animal dessiné sur l'empaillé est exagéré. Vue des figures de l'*Histoire naturelle* de M. de Buffon.

Chaque animal vivant a sa vermine particulière. Chaque animal mort a ses animaux particuliers.

TROIS DEGRÉS DANS LA FERMENTATION:

La vineuse,
L'acide,
La putride.

1. Le Mémoire de Camper sur l'angle facial n'a été terminé qu'en 1786 et publié seulement après sa mort, en 1789. Mais Diderot avait vu Camper à La Haye et il donne des détails sur ce « bon et celèbre » naturaliste dans son voyage en Hollande. L'ouvrage de Camper a été traduit en 1791 par Quatremère-Disjonval sous

Ce sont comme trois climats différents sous lesquels les générations d'animaux changent.

L'anguille du blé niellé se tortille par ses deux extrémités.

Elle vit sept à huit semaines en lui fournissant de nouvelle eau.

La végétation, la vie ou la sensibilité et l'animalisation sont trois opérations successives.

Le Règne végétal pourrait bien être et avoir été la source première du Règne animal, et avoir pris la sienne dans le Règne minéral; et celui-ci émaner de la matière universelle hétérogène.

FONCTIONS ANIMALES.

Qu'on m'apprenne comment la jeune hirondelle fait son nid, et j'expliquerai toutes les actions qui appartiennent à l'homme non expérimenté, à l'homme animal.

Une observation qu'il ne faut pas négliger, c'est qu'il passe de la mère à l'enfant, qui pendant neuf mois ne faisait qu'un avec elle, des dispositions, des goûts, des aptitudes organiques dont il nous est impossible de bien connaître toute l'énergie.

On fait assez communément sur ce sujet deux suppositions absurdes; on déduit ensuite des difficultés insolubles.

L'une de ces suppositions, c'est qu'il y ait sur la surface de la terre un être, un animal qui ait été de toute éternité ce qu'il est à présent.

L'autre, c'est qu'il n'y a nulle différence entre l'homme qui sortirait de la main d'un créateur, et l'enfant qui sort du sein d'une mère.

ANIMAL ET MACHINE.

Quelle différence d'une montre sensible et vivante, et d'une montre d'or, de fer, d'argent et de cuivre?

Si une âme était attachée à cette dernière, qu'y produirait-elle?

Si la liaison d'une âme à cette machine est impossible, qu'on me le démontre.

ce titre : *Dissertation physique sur les différences réelles que présentent les traits du visage chez les hommes des différents pays et des différents âges, sur le beau qui caractérise les statues antiques et les pierres gravées, suivie d'une nouvelle méthode pour dessiner toutes sortes de têtes humaines avec la plus grande sûreté.*

Si elle est possible, qu'on me dise quels seraient les effets de cette liaison.

Le paysan qui voit une montre se mouvoir, et qui, n'en pouvant connaître le mécanisme, place dans une aiguille un esprit, n'est ni plus ni moins sot que nos spiritualistes.

DE LA FORCE ANIMALE.

L'animal sain ne connaît pas toute sa force. J'en dis autant de l'animal tranquille.

M. de Buffon voit la flamme s'échapper avec de la fumée à travers les fentes d'un lambris, il arrache le lambris, il prend entre ses bras les planches à demi brûlées, il les porte dans sa cour, et il se trouve que deux chevaux n'ébranleraient pas le fardeau qu'il a porté.

Cette femme délicate est attaquée de vapeurs hystériques, de fureur utérine, et six hommes ne peuvent contenir celle qu'un seul d'entre eux aurait renversée, liée, dans son état de santé.

Le feu prend à la maison d'un avare, il prend son coffre-fort et le porte dans son jardin d'où il ne l'aurait pas remué pour dix fois la somme qu'il contenait.

C'est que, dans le désordre, toutes les forces de la machine sont conspirantes, et que dans l'état sain ou tranquille elles agissent isolées : il n'y a que l'action ou des bras, ou des jambes, ou des cuisses, ou des flancs.

Dans l'état sain et tranquille l'animal craint de se blesser, il ne connaît pas cette frayeur dans la passion ou la maladie.

CARNIVORES.

Haleine, urine, excréments fétides. Chair corruptible et désagréable à l'odorat et au goût.

Lait des herbivores sain et balsamique. Il n'en est pas ainsi des autres.

Graisse des herbivores, ferme, et se fige facilement; des autres, au contraire, molle et putrescible.

Carnivore plus malsain et plus cruel; son caractère se rapproche de la bête féroce.

Carnivores vivent isolés.

Herbivores en troupeaux.

Habits malsains et contraires à nature.

La jeune fille poursuit un papillon, le jeune garçon gravit sur un arbre.

L'homme sans physionomie n'est rien. Celui qui a l'air d'un homme de bien l'est peut-être. Celui qui a l'air vil ou méchant l'est toujours.

L'homme d'esprit peut avoir l'air d'un sot; un sot n'a jamais l'air d'un homme d'esprit.

L'écoulement périodique est une sécrétion-excrétion.

Il n'est pas nécessaire que ce qu'on appelle le germe ressemble à l'animal, c'est un point de conformation donné dont le développement produit un tel animal.

Les cornus en naissant n'ont point de cornes; elles viennent nécessairement avec le temps, et ainsi de toutes les autres parties et organes qui les ont précédées; ainsi des poils, de la barbe; ainsi des testicules; ainsi du fluide séminal.

Le renne, dont la femelle a des cornes, en reprend, malgré la castration.

Le bœuf ne perd jamais ses cornes, elles font partie de lui.

Animal; forme déterminée par causes intérieures et extérieures qui, diverses, doivent produire des animaux divers.

Gestation d'autant plus courte que les ventrées sont plus considérables.

A quoi servent les phalanges au pied fourchu du pourceau?

A quoi servent les mamelles au mâle?

Amour en l'homme, constant, parce que ses besoins sont en toute saison également satisfaits. Il n'en est pas ainsi des animaux; leur amour succède toujours au temps où ils ont surabondé en nourriture. L'extrême agitation des oiseaux est la cause de l'exception.

Les animaux vigoureux font plus de mâles que de femelles; sans quoi, grand inconvénient.

SENSIBILITÉ.

Qualité propre à l'animal qui l'avertit des rapports qui sont entre lui et tout ce qui l'environne.

Mais toutes les parties de l'animal n'ont pas cette qualité. Il n'y a que les nerfs qui l'aient par eux-mêmes.

Les doigts l'ont relativement aux houppes nerveuses.

Les enveloppes des nerfs l'ont accidentellement.

Aponévroses, membranes, tendons sont insensibles.

Je serais tenté de croire que la sensibilité n'est autre chose que le mouvement de la substance animale, son corollaire, car si j'y introduis la torpeur, la cessation de mouvement dans un point, la sensibilité cesse.

La sensibilité est plus puissante que la volonté.

La sensibilité de la matière est la vie propre aux organes.

La preuve en est évidente dans la vipère écorchée et sans tête, dans les tronçons de l'anguille et d'autres poissons, dans la couleuvre morcelée, dans les membres séparés du corps et palpitants, dans la contraction du cœur piqué.

Je ne crois pas au manque absolu de sensibilité d'une partie animale quelconque.

Un organe intermédiaire non sensible entre deux organes sensibles et vivants, arrêterait la sensation, et deviendrait dans le système, corps étranger ; ce serait comme deux animaux couplés par une corde.

Que serait-ce qu'un métier de la manufacture de Lyon si l'ouvrier et la tireuse faisaient un tout sensible avec la trame, la chaîne, le sample et la gavassine[1] ?

Ce serait un animal semblable à l'araignée qui pense, qui veut, qui se nourrit, se reproduit et ourdit sa toile.

DE LA SENSIBILITÉ ET DE LA LOI DE CONTINUITÉ DANS LA CONTEXTURE ANIMALE.

Sans ces deux qualités l'animal ne peut être un.

Aussitôt que vous avez supposé la molécule sensible, vous avez la raison d'une infinité de divers effets ou touchers.

Il y a l'infinie variété des chocs relatifs à la masse.

Il y a l'infinie variété des chocs relatifs à la vitesse.

Il y a l'infinie variété d'une qualité physique.

1. Le *sample* est un des organes du métier à tisser placé du côté de l'ouvrier, *la gavassine,* qui amène les *lacs* de soie, est reçue par la tireuse, placée en face. Cela doit suffire pour l'intelligence de ce passage ; nous n'avons point à donner ici une description technique, mais seulement à montrer comment s'explique la supposition de solidarité entre les deux organes *sensibles* du métier par la sensibilisation des organes bruts intermédiaires.

Il y a l'infinie variété des effets combinés, d'une seconde, d'une troisième, d'une multitude de qualités physiques.

Et tous ces infinis se combinent encore avec la variété infinie des organes et peut-être des parties de l'animal.

Quoi! une huître pourrait éprouver toutes ces sensations? Non toutes, mais un assez grand nombre, sans compter celles qui naissent d'elle-même et qui sortent du fond de sa propre organisation.

Mais n'y a-t-il pas dans tous ces touchers bien des indiscernables? Beaucoup, il en reste cependant plus que la langue la plus féconde n'en peut distinguer. L'idiome n'offre que quelques degrés de comparaison pour un effet qui passe, par une suite ininterrompue, depuis la moindre quantité appréciable jusqu'à son extrême intensité.

Prenez l'animal, analysez-le, ôtez-lui toutes ses modifications l'une après l'autre, et vous le réduirez à une molécule qui aura longueur, largeur, profondeur et sensibilité.

Supprimez la sensibilité, il ne vous restera que la molécule inerte.

Mais si vous commencez par soustraire les trois dimensions, la sensibilité disparaît.

On en viendra quelque jour à démontrer que la sensibilité ou le toucher est un sens commun à tous les êtres. Il y a déjà des phénomènes qui y conduisent. Alors la matière en général aura cinq ou six propriétés essentielles, la force morte ou vive, la longueur, la largeur, la profondeur, l'impénétrabilité et la sensibilité.

J'aurais ajouté l'attraction, si ce n'était peut-être une conséquence du mouvement ou de la force.

IRRITABILITÉ.

Certaines parties du corps conservent après la mort, plus ou moins longtemps, leur irritabilité ou vie propre.

Leur dernière décomposition en vers, etc.

Le cœur et les intestins longtemps irritables.

Cette force d'irritabilité est différente de toute autre force connue, c'est la vie, la sensibilité. Elle est propre à la fibre molle; elle s'affaiblit et s'éteint dans la fibre qui se racornit;

elle est plus grande dans la fibre unie au corps que dans la fibre qui en est séparée.

Cette force ne dépend ni de la pesanteur, ni de l'attraction, ni de l'élasticité.

Dans l'animal mort, la moelle épinière et le nerf irrités, le muscle se convulse [1].

Si le muscle est lié, ou si le lien de la moelle épinière d'où le nerf émane est comprimé, le muscle s'affaisse et la longueur succède [2].

DES STIMULANTS.

Il y a les stimulants physiques, il y a les stimulants moraux qui n'ont guère moins de puissance que les premiers.

Les stimulants moraux ôtent l'appétit à toute une compagnie.

La peur fait cesser le hoquet.

Un récit produit le dégoût, même le vomissement.

Toutes les sortes de désirs agissent sur les glandes salivaires, mais surtout le désir voluptueux.

Le chatouillement à la plante des pieds met en tressaillement tout le système nerveux. Un caustique ne produit qu'une sensation locale.

Les convulsions occasionnées par un stimulant violent sont intermittentes ; il y a un instant d'intensité et un instant de relaxation ; cependant l'action du stimulant est constante. Mais cette dernière proposition peut être inexacte.

Après une stimulation violente il y a un frémissement général.

Ce frémissement est une suite de petites crispations et de petits relâches qui secouent le crible général [3] et en expriment la sueur.

DE L'HOMME.

Un assez habile homme a commencé son ouvrage par ces mots : *L'homme, comme tout animal, est composé de deux sub-*

1. Nous disons se contracte.
2. L'excitation du muscle venant à cesser, il s'allonge.
3. La peau.

stances distinctes, l'âme et le corps. Si quelqu'un nie cette proposition, ce n'est pas pour lui que j'écris.

J'ai pensé fermer le livre. Eh! ridicule écrivain, si j'admets une fois ces deux substances distinctes, tu n'as plus rien à m'apprendre. Car tu ne sais ce que c'est que celle que tu appelles âme, moins encore comment elles sont unies, et pas plus comment elles agissent réciproquement l'une sur l'autre.

L'HOMME DOUBLE, ANIMAL ET HOMME.

Un musicien est au clavecin; il cause avec son voisin, la conversation l'intéresse, il oublie qu'il fait sa partie dans un concert, cependant ses yeux, son oreille et ses doigts n'en sont pas moins d'accord entre eux; pas une fausse note, pas un accord déplacé, pas un silence oublié, pas la moindre faute contre le mouvement, le goût et la mesure. La conversation cesse, notre musicien revient à sa partition, sa tête est perdue, il ne sait où il en est; l'homme est troublé, l'animal est dérouté. Si la distraction de l'homme eût duré quelques minutes de plus, l'animal eût suivi le concert jusqu'à la fin sans que l'homme s'en fût douté.

Voilà donc des organes sensibles et vivants, accouplés, sympathisants, soit par habitude, soit naturellement, et concourant à un même but sans la participation de l'animal entier.

DE LA PERFECTIBILITÉ DE L'HOMME.

La perfectibilité de l'homme naît de la faiblesse de ses sens dont aucun ne prédomine sur l'organe de la raison.

S'il avait le nez du chien, il flairerait toujours; l'œil de l'aigle, il ne cesserait de regarder; l'oreille de la taupe, ce serait un être écoutant[1].

BÊTISE DE CERTAINS DÉFENSEURS DES CAUSES FINALES.

Ils disent : *Voyez l'Homme*[2], etc.

1. Cette idée se retrouve dans la *Réfutation de* L'HOMME, t. II.

2. Il est présumable que Diderot avait en vue une citation déterminée, mais il ne l'a point écrite et nous ne pouvons la deviner. Il ne manque pas d'ailleurs d'ouvrages où l'on s'étonne de la merveilleuse adaptation des organes de l'homme aux fonctions qui leur sont dévolues, sans penser à ce que va dire Diderot.

De quoi parlent-ils? Est-ce de l'homme réel ou de l'homme idéal?

Ce ne peut être de l'homme réel, car il n'y a pas sur toute la surface de la terre un seul homme parfaitement constitué, parfaitement sain.

L'espèce humaine n'est donc qu'un amas d'individus plus ou moins contrefaits, plus ou moins malades. Or, quel éloge peut-on tirer de là en faveur du prétendu Créateur? Ce n'est pas à l'éloge, c'est à une apologie qu'il faut penser.

Ce que je dis de l'homme, il n'y a pas un seul animal, une seule plante, un seul minéral dont je n'en puisse dire autant.

Si le tout actuel est une conséquence nécessaire de son état antérieur, il n'y a rien à dire. Si l'on en veut faire le chef-d'œuvre d'un Être infiniment sage et tout-puissant, cela n'a pas le sens commun.

Que font donc ces préconiseurs? Ils félicitent la Providence de ce qu'elle n'a pas fait; ils supposent que tout est bien, tandis que, relativement à nos idées de perfection, tout est mal.

Pour qu'une machine prouve un ouvrier est-il besoin qu'elle soit parfaite? Assurément, si l'ouvrier est parfait.

DE L'HOMME ABSTRAIT ET DE L'HOMME RÉEL.

Deux philosophes disputent sans s'entendre; par exemple, sur la liberté de l'homme.

L'un dit : l'homme est libre, je le sens. L'autre dit : l'homme n'est pas libre, je le sens.

Le premier parle de l'homme abstrait, de l'homme qui n'est mû par aucun motif, de l'homme qui n'existe que dans le sommeil, ou dans l'entendement du disputeur.

L'autre parle de l'homme réel, agissant, occupé et mû.

Histoire expérimentale de celui-ci. Je le suis et je l'examine.

C'était un géomètre[1]. Il s'éveille; tout en rouvrant les yeux, il se remet à la solution du problème qu'il avait entamé la veille. Il prend sa robe de chambre, il s'habille sans savoir ce qu'il fait. Il se met à sa table; il prend sa règle et son compas; il trace des lignes; il écrit des équations, il combine, il calcule

1. Voir le *Rêve de d'Alembert*, t. II, p. 175.

sans savoir ce qu'il fait. Sa pendule sonne, il regarde l'heure qu'il est; il se hâte d'écrire plusieurs lettres qui doivent partir par la poste du jour. Ses lettres écrites, il s'habille, il sort, il va dîner rue Royale, butte Saint-Roch. La rue est embarrassée de pierres, il serpente entre ces pierres, il s'arrête court. Il se rappelle que ses lettres sont restées sur sa table, ouvertes, non cachetées et non dépêchées. Il revient sur ses pas, il allume sa bougie, il cachette ses lettres, il les porte lui-même à la poste. De la poste il regagne la rue Royale, il entre dans la maison où il se propose de dîner, il s'y trouve au milieu d'une société de philosophes ses amis. On parle de la liberté, et il soutient à cor et à cri que l'homme est libre. Je le laisse dire; mais à la chute du jour, je le tire en un coin et je lui demande compte de ses actions. Il ne sait rien, mais rien du tout de ce qu'il a fait, et je vois que, machine pure, simple et passive des différents motifs qui l'ont mû, loin d'avoir été libre, il n'a pas même produit un seul acte exprès de sa volonté. Il a pensé, il a senti, mais il n'a pas agi plus librement qu'un corps inerte, qu'un automate de bois qui aurait exécuté les mêmes choses que lui.

SYSTÈME AGISSANT A REBOURS.

C'est que rien n'est plus contraire à la nature que la méditation habituelle ou l'état de savant. L'homme est né pour agir; le mouvement vrai du système n'est pas de se ramener constamment de ses extrémités au centre du faisceau, mais de se porter du centre aux extrémités des filets. Tous les serviteurs ne sont pas faits pour demeurer dans l'inertie; alors les trois grandes opérations sont suspendues : la conservation, la nutrition et la propagation. L'homme de la nature est fait pour penser peu et agir beaucoup; l'homme de la science, au contraire, pense beaucoup et se remue peu. On a très-bien remarqué qu'il y avait dans l'homme une énergie qui sollicitait de l'emploi, mais celui que l'étude lui donne n'est pas le vrai, puisqu'elle le concentre et qu'elle est accompagnée de l'oubli de toutes les choses animales.

VIE ET MORT.

Tant que le principe vital n'est pas détruit, le froid le plus

âpre ne saurait geler les fluides de l'animal qui y est exposé, ni même diminuer sensiblement sa chaleur. Cette dernière assertion est fausse. Effets du froid de Russie.

Sans la vie rien ne s'explique, rien, ni sans la sensibilité, ni sans des nerfs vivants et sensibles.

Sans la vie, nulle distinction entre l'homme vivant et son cadavre.

VIE PROPRE A CHAQUE ORGANE.

La tête séparée du corps voit, regarde et vit.

MORT SUCCESSIVE DE L'ANIMAL.

Il y a des parties qui, unies au corps, semblent mourir, du moins en masse. En vieillissant, la chair devient musculeuse, la fibre se racornit, le muscle devient tendineux, le tendon semble avoir perdu sa sensibilité; je dis semble, parce qu'il pourrait sentir encore, lui, sans que l'animal entier le sût. Qui sait s'il n'y a pas une infinité de sensations qui s'excitent et s'éteignent dans le lieu? Peu à peu le tendon s'affaisse, il se sèche, il se durcit, il cesse de vivre, du moins d'une vie commune à tout le système. Peut-être ne fait-il que s'isoler, se séparer de la société dont il ne partage ni les peines, ni les plaisirs et à laquelle il ne rend plus rien.

L'homme est d'abord fluide; chaque partie du fluide peut avoir sa sensibilité et sa vie. Il ne paraît pas qu'il y avait une sensibilité, une vie commune à la masse.

A mesure que l'animal s'organise, il y a des parties qui se durcissent, qui prennent de la continuité. Il s'établit une sensibilité générale et commune que les organes partagent diversement.

Entre ces organes, les uns la conservent plus ou moins longtemps que d'autres.

Elle paraît proportionnée aux progrès de la dureté.

Plus un organe est dur, moins il est sensible; plus il s'avance rapidement à la dureté, plus rapidement il perd de sa sensibilité et s'isole du système.

De tous les organes solides, la cervelle conserve le plus longtemps sa mollesse et sa vie. Je parle généralement.

L'homme a toutes les sortes d'existences : l'inertie, la sensibilité, la vie végétale, la vie polypeuse, la vie animale, la vie humaine.

Il y a, au Pérou, un serpent qui, desséché à la fumée, se ranime à la vapeur humide et chaude.

On ne saurait empoisonner les animaux microscopiques.

Il y a certainement deux vies très-distinctes, même trois :

La vie de l'animal entier ;

La vie de chacun de ses organes ;

La vie de la molécule.

L'animal entier vit, privé de plusieurs de ses parties.

Le cœur, les poumons, la rate, la main, presque toutes les parties de l'animal vivent quelque temps séparées du tout.

Il n'y a que la vie de la molécule ou sa sensibilité qui ne cesse point. C'est une de ses qualités essentielles. La mort s'arrête là.

Mais si la vie reste dans des organes séparés du corps, où est l'âme? que devient son unité? que devient son indivisibilité?

Il y a même deux états de mort : un état de mort absolue et un état de mort momentanée.

Je pourrais vous citer une multitude d'insectes froids, gelés et desséchés, où il y a cessation entière de chaleur et de mouvement, extinction totale de sensibilité, et qu'on ramène par des stimulants, par la chaleur et par l'humidité.

Mais il y a même des exemples d'hommes en qui tout mouvement a cessé pendant un temps considérable sans qu'il y eût mort absolue[1]. On ne passe point de la mort absolue à la vie, on passe de la vie à une mort momentanée, et *vice versa.*

Des fœtus monstrueux sont nés et ont vécu et même satisfait à toutes leurs fonctions sans cerveau ou même avec un cerveau ossifié ou pétrifié.

Des enfants ont vécu et se sont mus sans moelle allongée.

Il y a cent preuves de la folie des esprits animaux.

Le cerveau ou le cervelet, avec les nerfs qui n'en sont que des expansions filamenteuses, forment un tout sensible, continu, énergique et vivant.

1. Cas de catalepsie.

Le cerveau, le cervelet, avec ses nerfs ou filaments, sont l premiers rudiments de l'animal.

Ils constituent un tout vivant et portant la vie partout. Il r faut pas chercher comment ce tout vit.

Serrez fortement un de ces fils, et son prolongement perdı le mouvement, non la vie. Il subsistera, mais il n'obéira plu

La ligature est aux parties inférieures ce qu'une chaîne sera aux pieds de l'animal entier.

LA MORT.

L'enfant y court les yeux fermés; l'homme est stationnair le vieillard y arrive le dos tourné. L'enfant ne voit point terme à sa durée; l'homme fait semblant de douter si l'on meur le vieillard se berce, en tremblant, d'une espérance qui renouvelle de jour en jour; c'est une impolitesse cruelle q de parler de la mort devant un vieillard. On honore la viei lesse, mais on ne l'aime pas. On ne gagnerait à sa mort q la cessation des devoirs pénibles qu'on lui rend, qu'on ne ta derait pas à s'en consoler; c'est beaucoup quand on ne s'e réjouit pas secrètement. J'avais soixante-six ans passés quar je me disais ces vérités.

La piqûre lente d'une aiguille qu'on enfonce dans les chair est plus douloureuse qu'un coup de pistolet entre les deux yeu

La balle fracasse le crâne, déchire les méninges, traver la substance du cerveau, il est vrai, mais ce trajet se fait e un clin d'œil. L'éclair et la mort se touchent.

FIBRES.

En physiologie, la fibre est ce que la ligne est en math matiques.

Elle est molle, élastique, pultacée, longue sans presque d largeur.

De ses éléments, les uns sont solides, les autres fluides, ma les premiers tellement unis aux seconds, qu'on ne les sépar que par le feu ou une longue putréfaction.

L'élément solide est une terre calcaire qui fait effervescence vec les acides, et se change au grand feu en verre blanc.

Cette terre se met en molécules et ne se dissout pas dans 'eau. Elle est mêlée de quelques parties de fer.

Le gluten de la fibre contient de l'eau, du sel marin, de l'air t de l'huile.

Ce gluten est la cause de l'adhésion; c'est l'huile qui l'as-ouplit, c'est l'air qui la rend élastique.

On voit par les momies que les os conservent leur gluten ıprès deux mille ans écoulés.

La fibre est un composé d'autres fibres, sans limite; elle n'est rritable qu'en devenant musculeuse.

Elle est le lien et la matière du faisceau qu'on appelle ırgane.

Tous les solides du corps humain sont faits de fibres plus ıu moins pressées; il en est de même de la plante; sans en xcepter le cerveau et le cervelet et la moelle épinière; quel-uefois molle ou fragile, élastique ou pultacée, longue sans ıresque largeur, ou large sans presque étendue, elle fait un.

Ses éléments, les uns solides, les autres liquides, mais unis, nais combinés, inséparables sinon par feu ou par putréfaction.

Élément solide, terre calcaire qui fait effervescénce avec les ıcides, cette terre séparée de ses liens solides, friable, ne se lissout point dans l'eau, se montre ou par feu véhément ou par ın long séjour à l'air.

Il y a dans cette terre des particules de fer attirables par 'aimant. Le gluten varie selon les âges et les tempéraments.

Fibre invisible dans les très-petits animaux microscopiques.

Fibre, division sans fin en fibrilles; de là sa force en long.

La membrane, comme la fibre, ne peut être effilée; et de là aussi sa force.

Fibre non irritable, séparée de la fibre musculeuse.

Exsangue et non creuse.

Les médecins ont remarqué qu'elle avait une action et un mouvement d'une de ses extrémités à l'autre et de celle-ci à celle-là, ou du dedans au dehors et du dehors au dedans. Fondement de la théorie très-fondée de la laxité et du resserrement.

Les cheveux ne sont pas sensibles et la fibre l'est.

Ce gluten qu'on suppose unir les molécules de la fibre est sensible ou ne l'est pas.

S'il est sensible, la molécule est un tout sensible continu.

S'il ne l'est pas, la fibre se réduit à un fil composé de molécules sensibles séparées par autant de molécules inertes interposées. Ce n'est plus un tout sensible.

J'espère que la fibre est plus vraisemblablement de la chair ajoutée à de la chair, formant un tout continu, à peu près homogène et vivant.

Les fibrilles sont composées de fibres. Il y en a de perceptibles dans les os, dans les tendons et les muscles.

Les plus petites, musculaires, ne diffèrent en rien des plus grosses.

Formation de la fibre : ce n'est que la formation d'un ver.

Analyse du gluten : terre, eau et huile; mais combinées, et par la combinaison formant un tout qui n'est ni eau, ni terre, ni huile, ni rien de ce qui s'est dissipé dans l'analyse.

Mais tous ces éléments forment ce qu'on appelle chair, et cette espèce de chair ainsi coordonnée forme la fibre, et la fibre est organisée fibre en conséquence, comme l'arbre de Diane est arbre de Diane[1].

Si la fibre était creuse, en la liant on formerait une tumeur; ce qui n'est pas.

La convulsion ne se fait dans le nerf piqué qu'au-dessous de la piqûre.

S'il existait un fluide aussi actif qu'on le suppose, comment serait-il retenu?

Comment, dans son action, l'attache délicate du nerf à une substance molle ne se romprait-elle pas?

Si le nerf forme un tout, un animal complet avec la substance molle, on conçoit que rien ne doit se séparer ou se rompre, pas plus que dans un ver piqué.

Fibres blanchâtres disséminées dans la substance du cerveau : origine de la fibre nerveuse.

Il y a la fibre simple sans cavité.

1. Comme on dirait par cristallisation; l'arbre de Diane est un cristal minéral pour la formation duquel on n'a jamais pensé à faire intervenir une force en quelque sorte intelligente, du genre de cette force vitale qu'on a imaginée pour expliquer les cristallisations organiques.

Un faisceau de fibres simples formant un canal creux, appelé fibrilles ou fibres organiques.

Un faisceau de fibres organiques, ou fibre musculaire : éléments du nerf; nerfs, éléments du muscle.

La contraction de la fibre produit des rides et par conséquent un raccourcissement sur elle-même.

Ce raccourcissement a lieu dans le cadavre.

La fibre simple est sans cavité, je la regarde comme un animal, un ver.

C'est cet être que l'animal qu'elle compose nourrit. C'est le principe de toute la machine.

LA FIBRE SIMPLE, LA FIBRILLE, LA FIBRE MUSCULEUSE.

Chaque fibre est un faisceau de fibrilles plusieurs milliers de fois plus déliées que le cheveu le plus fin.

Les fils de soie tendus sur deux ensubles[1] soutiennent un poids énorme, quoique chacun en particulier soit presque sans consistance.

Si un fil tendu résiste comme un, la résistance de deux fils sera beaucoup plus grande que deux.

Les parois seules des nerfs sont douées de sensibilité.

De petites cordes blanches disséminées dans la substance médullaire du cerveau, paraissent être l'origine première des nerfs.

Il naît de pareilles cordes de la moelle épinière. La moelle épinière est aussi insensible.

La perte du fluide nerveux jette dans l'accablement.

Dans la hernie spinale, espèce de tumeur, stupeur, par deux raisons : la première, par faute de sucs nourriciers; la seconde, par défaut de fluide capable de produire le gonflement et la force, telle qu'elle se produit dans la plante molle qu'on écrase facilement entre les doigts et qui sépare de grosses pierres.

Le cerveau est le filtre et le cervelet le réservoir du fluide nerveux.

Le fluide nerveux n'est pas sensible.

La lymphe nervale l'est-elle? Pas plus que le fluide nerveux.

Comment le devient-elle? Je le sais, moi. Toutes les parties

1. Ou ensouples, terme de tisserand.

du corps communiquent avec le cerveau et entre elles par les nerfs.

S'il y avait un fluide nerveux, ce fluide échappé, l'animal cesserait aussitôt de vivre, ce qui n'est pas. Pourquoi n'arrive-t-il pas à l'organe dépecé ce qui arrive dans la hernie spinale ?

Et où est le fluide nerveux dans les animaux qui n'ont ni sang, ni cerveau, ni organes de digestion?

Toutes leurs liqueurs ne sont que lymphes nervales. Quelle preuve en a-t-on ?

Lorsqu'on empêche l'influx du sang dans un muscle par la ligature d'une grosse artère, le mouvement cesse peu à peu. Pourquoi ? Est-ce refroidissement ? est-ce suppression de nourriture et de vie, ou tous deux?

Le ton de la fibre n'est autre chose que son état habituel.

Il faut considérer l'épaisseur ou densité, longueur, humidité, sécheresse, chaleur, froid, élasticité, raideur, nutrition, âge, etc.

TISSU CELLULAIRE.

Le tissu cellulaire est composé de fibres et de lames : c'est un réseau parsemé d'aréoles plus ou moins grandes.

C'est la gaîne ou enveloppe générale de tous les organes.

Très-subtile, elle forme l'arachnoïde. Elle embrasse jusqu'aux fibrilles. Elle est la cause des métastases et des correspondances [1].

C'est par elle que les miasmes, l'air putride et d'autres poisons ont leur effet.

Elle fait l'embonpoint.

Son gonflement par air s'appelle emphysème; par eau, anasarque.

L'anasarque est naturelle ou accidentelle.

C'est du tissu cellulaire que sort la graisse que rend l'autruche blessée.

1. Anastomoses.

Il est le chemin des aiguilles ou autres corps étrangers[1].

Toutes les parties du corps concourent à sa formation; elle résulte du superflu de leur nutrition; elles se résolvent dans cette matière. Faire de la graisse ou se trop bien nourrir.

Elle fait la solidité et la facilité du mouvement.

Fibreuse ou lamineuse, ou tous les deux.

Emphysème, dilatation du tissu cellulaire par l'air. Anasarque par eau.

Par pus, par huile qui coule de tout le corps du *struthio camelus*[2]; on la ramasse en Arabie.

C'est une espèce de sac qui tient tout à sa place, fait stabilité de tout et mobilité de chacun.

MEMBRANES.

La membrane fait les organes, comme la fibre fait le tissu cellulaire.

La maladie, le hasard ainsi que la nature font des membranes.

Le polype d'eau douce n'a ni viscères ni cœur.

Les vaisseaux sont des membranes creuses.

Le tissu cellulaire fait, enveloppe tout; tout se résout en lui. Sac très-dur qui restreint les corps caverneux.

Tissu cellulaire dans les arbres : écorce, épiderme, peau; tissu cellulaire qui devient bois.

Tissu cellulaire fait membranes; membranes font viscères. La formation du corps humain assez simple, car il fait aussi os. Ainsi toute nutrition tend à engendrer le tissu cellulaire. Corps, système d'action et de réaction; causes des formes des viscères. La nature prépare le tissu cellulaire, c'est le passage de la plante à la vie, à l'animal, à l'organisation.

Variable selon l'âge.

1. Il s'agit ici de ces aiguilles voyageuses qui, entrées en un point du corps, ressortent après un certain temps par un autre point, sans avoir causé aucun trouble.

2. C'est la *graisse d'autruche,* qui sert en médecine.

Du tissu cellulaire, le périoste; du périoste, les os.

Fibres musculeuses, fibres médullaires; même origine.

La fibre est de terre et de gluten. De fibres unies se fait membrane simple; de fibres ourdies vase simple; de vases contournés, seconde membrane; de la même contournée, vase second; de vases contournés, toile ou membrane troisième, troisième vase; de membrane quatrième, grands vases. Ce que les uns sont par les fibres, d'autres par les nerfs.

La peau, le mucus de Malpighi et l'épiderme, dans les endroits où ils paraissent percés, rentrent en dedans.

Les papilles se meuvent, témoin l'horripilation, la tension du bout des mamelles des femmes.

Les papilles appliquées à l'objet du toucher reçoivent l'impression sur leur partie nerveuse qui la transmet au tronc des nerfs et au cerveau; et voilà ce qu'on appelle le toucher.

Peau exhale et pompe. Exhale par une infinité d'artérioles qui y forment des papilles ou qui se distribuent dans la peau.

De huit livres d'aliments, cinq s'en vont par l'insensible transpiration, sans compter la sueur, le moucher et la salive.

La joie augmente la transpiration, la peine la diminue.

La sueur est salée, sel alcali; la sueur des verriers cristallise.

Vaisseaux inhalants pourris par la térébenthine, le mercure, le safran, les aromates, etc., les miasmes contagieux.

Exhalants, inhalants se relâchent et se resserrent.

GRAISSE.

La graisse est une humeur liquide comprise dans les aréoles de la gaîne des organes ou du tissu cellulaire.

Les enfants et l'homme de quarante ans sont gros : par la quantité de cette substance dans les premiers; par sa quantité dans les seconds.

Il n'y a point de graisse au cerveau ni au cervelet.

Il y a peu de graisse aux jointures des membres où se fait le mouvement. Il n'y en a point au pénis, aux poumons, au clitoris.

Il y en a beaucoup aux glandes du sein. Elle se détruit par le frottement.

Les hommes gras sont dans les pays froids.

Elle contient un peu d'eau, beaucoup d'huile inflammable, une liqueur acerbe, acide, empyreumatique.

L'acide teint le sirop de violette en vert, fait effervescence avec les alcalis et cristallise avec le sel volatil.

La moelle se putréfie rarement, et son pus, qui naît de la graisse, est inflammable.

La graisse est épaissie par cet acide.

Ce n'est point une matière excrétoire; elle sort des artères et des veines où elle rentre par l'action des muscles.

Elle est la cause de l'inflammation et du scorbut par le sang extravasé dans le tissu cellulaire. Elle enduit les canaux du sang artériel; si elle surabonde là, elle en sort par les pores.

Elle se répare promptement dans les enfants, les ortolans, les grives; par le repos, la cécité, le froid.

Foies d'oie grasse se font par la perte de la vue, et la fracture des os des cuisses jointe au clouement des pattes.

Elle abonde dans l'homme de quarante à cinquante ans parce qu'il devient lourd.

Les idiots et les châtrés sont gras.

Elle est nutritive, elle donne à la fibre de la mollesse; elle empêche, par son interposition, les membres de s'unir. Elle sort, au froid, par le resserrement.

Démétrius Poliorcète, emprisonné et bien nourri, mourut étouffé par la graisse.

On en a trouvé dans l'homme jusqu'à 280 livres.

Il faut quelquefois piquer l'homme gras pour l'éveiller.

Les vaisseaux dans la graisse sont petits. Elle colore la peau.

Dans les aréoles plus ou moins grandes du tissu cellulaire est la graisse.

Graisse et tissu cellulaire variables selon le lieu, l'âge et le tempérament.

Peu de graisse où il y a beaucoup de mouvement. Elle s'amasse par le repos ou se dissipe par l'action des parties.

Acide dans la graisse est antiseptique.

Graisse exhale des artères et des veines. Preuve, l'injection.

Réceptacle naturel ou accidentel de tout fluide naturel ou artificiel.

Le mouvement des muscles la fait refluer dans le sang; elle s'y fait, elle y rentre.

2,800 livres dans un bœuf.

Quand l'homme pèse 500 livres, il ne se meut plus.

La graisse lubrifie tout, et facilite les mouvements;

Garantit des chocs durs;

Distend la peau et embellit;

Tempère l'acrimonie des autres fluides.

Matière principale de la bile.

Suinte des os à travers leurs couches cartilagineuses et se mêle avec la synovie.

Elle exhale du mésentère, du mésocôlon, de l'épiploon autour des reins.

Elle empêche les parties de se coller, de se déssécher, et de se durcir.

Pendant le sommeil, elle se dépose dans les cellules.

Trop de graisse, trop épaisse, elle gêne, cause asthme, apoplexie, hydropisie.

Elle passe par les pores excréteurs, et se perd par les veilles, la salivation et la fièvre.

Si elle rentre dans le sang, elle augmente les maladies aiguës.

Elle teint les urines et forme une grande partie de leur sédiment.

Dans les corps faibles, au lieu de graisse, c'est dans les cellules une humeur gélatineuse. De là anasarque, hydropisie, hydrocèle extérieure.

Tissu cellulaire et cellules adipeuses; là, fibres plus larges que longues.

Il est composé de fibrilles et d'un nombre infini de petites lames qui s'entrecoupant forment de petites aires, unissent toutes les parties du corps humain, et font la fonction d'un lien qui les consolide sans les gêner.

Le tissu cellulaire, selon sa variété, forme des membranes, des vaisseaux ou des gaînes.

Il est arrosé et nourri peut-être par l'exhalation des artères.

L'extrémité des artérioles y dépose de la graisse repompée par les veines.

Cette graisse y est aussi déposée de toutes les parties et sur toute la longueur des artères.

La graisse se régénère facilement.

On rend les vésicules adipeuses gourmandes artificiellement.

La graisse est promptement et facilement repompée par les veines; grands exercices suffisent pour cela.

Les nerfs se distribuent dans les cellules adipeuses, mais en filaments si petits qu'on ne peut les suivre.

La graisse n'est point irritable.

Toutes les vésicules communiquent; le soufflet du boucher le prouve, ainsi que l'emphysème.

L'emphysème de l'humeur rentrée, par air.

L'emphysème des corps caverneux, par eau.

Tissu cellulaire entre dans la formation de la plupart des parties du corps, il en fait la solidité et la fermeté, il constitue la principale différence des glandes et des viscères.

DU CŒUR.

LE CŒUR ANIMAL.

Piquez un cœur séparé du corps, il se contracte et se dilate.

Il y a des animaux en qui cet organe manque. Il y a cent exemples de fœtus monstrueux qui en ont manqué; on a disséqué un rat à qui l'on n'en a point trouvé.

Trois mouvements au cœur, la contraction, la relaxation et la dilatation.

Dans la systole, contraction selon toutes ses dimensions, et dureté.

Dans la relaxation, état naturel, et mollesse.

Dans la diastole, dilatation, et résistance extérieure.

Le fluide, en se précipitant, dilate. Ce fluide est sans doute un stimulant violent, et l'effet de tout stimulant est de contracter.

La contraction s'opère et le fluide stimulant est chassé;

autre preuve de l'animalité de la fibre musculaire, de sa sensibilité et de son élasticité.

A ces causes, il faut ajouter l'effet des colonnes ou fibres tendues horizontalement des parois d'un ventricule aux parois opposées, la chaleur, la force de tout fluide en expansion, l'irruption subite et le poids.

On peut instituer une comparaison entre le cœur et l'estomac; l'estomac a sa systole, sa relaxation et sa diastole.

On peut instituer une même comparaison entre les artères et les intestins. C'est par une suite de ces mouvements que les aliments sont portés du pylore à l'anus.

Mais comment attribuer à un stimulant aussi inactif au goût que le sang un effet aussi prodigieux?

Le sang, indolent à la langue, peut ne l'être pas au cœur. Les antimoniaux, qui mettent l'estomac en convulsion, ne font rien à la bouche.

Certaines plantes n'affectent ni l'odorat ni le goût, qui produisent des effets sensibles sur l'estomac et les intestins : la ciguë, le solanum, l'opium.

Il y a des insectes, des animaux qui ont le sangfroid et en qui il n'agit pas moins puissamment.

La cessation du mouvement du cœur n'est pas un signe de mort; la palpitation peut être suspendue pendant une demiheure.

On rend le mouvement au cœur dans l'animal mort; il cesse dans l'animal vivant.

Dans un bœuf, la capacité du ventricule gauche distendu est à sa capacité naturelle, ou dans la relaxation, comme 2 1/2 à 1.

Le sang fait la fonction d'un antagoniste toujours agissant.

L'estomac s'affaisse, se relâche, s'enfle.

Il en est de même des intestins. Les aliments font ici la fonction de stimulants, mais surtout la bile cystique, sans laquelle le mouvement péristaltique s'affaiblit.

Tout viscère s'oblitère, se réduit à une moindre capacité par l'oisiveté, *et vice versa*.

Le cœur, les intestins, les poumons; ce sont des muscles creux.

5,000 pulsations par heure dans l'homme en santé. Pourquoi

le cœur n'est-il pas lassé et douloureux d'une action aussi violente et aussi continue ? Aucun autre muscle ne pourrait la supporter, même peu d'heures.

Le cœur a ses artères et ses veines, qui lui fournissent du sang à lui-même.

FONCTIONS COMMUNES DES ARTÈRES.

Elles se contractent et se dilatent.

Elles sont toujours pleines. De là, simultanéité de la pulsation dans toutes.

Adhésion du sang aux parois des artères comme dans les canaux qui portent des eaux pierreuses[1] : cause de l'anévrisme.

Le pouls est d'autant moins fréquent que l'animal est plus grand, ou d'autant plus fréquent que l'animal est plus petit. De là, voracité des petits animaux.

Plus fréquent le soir que le matin. De là, accroissement de malaise, à la chute du jour, dans les malades.

Vie subsistante, malgré l'ossification du cœur, par la seule contractilité de l'artère.

Veines, placées sur le muscle, qui accélère le fluide.

La veine cave rend au cœur autant de sang que l'aorte en a reçu ; sinon, varices, hémorroïdes et peut-être menstrues ; sinon, la vapeur subtile exhalée des vaisseaux, ne pouvant être reprise par les veines et renvoyée assez promptement au cœur, de là, œdème. Variétés du sang dans le vivant et le mort, dans l'animal sain et malade, dans l'animal malade de telle ou telle maladie, dans l'animal tranquille ou agité.

Le sang donne lieu à l'exhalation d'une humeur volatile.

Vitesse du sang supérieure à la rapidité de tous les fleuves.

Molécules du sang formées en globules à l'extrémité des artères, figure qui comprend le plus de masse sous la même surface.

Le cœur arraché, froid et piqué, s'enfle et se contracte.

Les fibres du cœur coupé se froncent orbiculairement, sans qu'aucun nerf ou artère puisse alors aider ce mouvement.

Le cœur pousse 25 livres avec une vitesse capable de faire

1. Chargées de sels calcaires.

parcourir à ce poids une vitesse de 149 pieds en une minute, et cela 5,000 fois par heure.

Le poids total du sang est de 50 livres[1].

Le sang n'est pas seulement un irritant dans le cœur, mais dans tout le système des artères et des veines, sans quoi son mouvement dans les unes et les autres serait inintelligible et supposerait à ce viscère appelé le cœur une force mécanique incroyable.

L'élévation ou gonflement du cœur est simultané à celui de toutes les artères. C'est un animal dont on peut regarder le système vasculaire comme les pattes; toutes les parties de ce système sont conspirantes, sans quoi il y aurait bientôt stase générale d'un fluide visqueux porté par des angles, des courbures, et accompagné de tant de frottements.

Le pouls de l'adulte bat 65 fois par minute le matin, et 80 fois le soir; cause du paroxysme du soir.

Dans l'embryon, 134 fois par minute; dans le nouveau-né, 120.

Dans le vieillard, 60.

Dans l'état maladif, 96.

Mort, à 130 ou 140 pulsations.

Il y a vie avec ossification et presque destruction du cœur (preuve de l'animalité de cet organe) avec le reste du système vasculaire.

Les veines communément placées sur les muscles; cause du mouvement accéléré du sang.

Le sang s'accumule dans l'oreillette droite, et de là entre dans l'aorte.

LA POITRINE.

La poitrine est une grande cavité formée par les côtes, le cou et le diaphragme.

LA PLÈVRE.

C'est une membrane simple, couverte et formée par le tissu cellulaire épaissi, plus dense que le péritoine et plus ferme au dos qu'au sternum. Elle se divise en deux sacs inégaux et ellip-

1. D'après les modernes, ce chiffre serait fort exagéré. On ne compte guère pour le poids du sang qu'un huitième du poids total du corps.

soïdes. Elle n'est point irritable et n'a point de nerfs. Dans l'inspiration, ces sacs descendent; dans l'expiration, ils montent.

LE MÉDIASTIN.

Il est formé par la réunion des deux sacs; c'est le ligament des poumons. On ne meurt pas de sa blessure. Le sternum s'ouvre, et on la guérit.

Le médiastin prête enveloppe aux poumons.

LE PÉRICARDE.

C'est l'enveloppe du cœur; cette enveloppe tient au septum transverse. Le septum transverse est distinct du péricarde; il adhère à la pointe du cœur. La situation droite de l'homme et le poids de ce viscère le rendent nécessaire.

Entre le péricarde et le cœur, il y a de l'eau qui facilite le mouvement. Il est percé de sept ou huit trous. Sa nature est celluleuse.

Si l'eau se dissipe ou s'épaissit, le péricarde se colle au cœur; si elle dégénère, le cœur devient velu.

Le péricarde défend le cœur, à qui la nature n'a pas donné cette poche sans utilité.

Il soutient le cœur par la pointe et l'empêche de descendre et de vaciller.

LE DIAPHRAGME.

Le diaphragme est un autre appui du cœur. Aux animaux sans diaphragme, le péricarde est d'autant plus fort.

S'il n'y a pas résorption d'eau, le cœur est en macération.

Il se fait dans cette eau des pierres.

L'eau vient d'un rameau du canal thoracique et des glandes conglobées, ou c'est une vapeur semblable à celle des autres cavités, une exhalation du cœur émanée des artères; elle est résorbée par les veines.

Le cœur est un muscle creux qui chasse le sang qu'il reçoit des veines dans les plus grandes aortes de l'animal.

Les animaux n'ont pas tous un cœur, ni un cœur de la même figure.

Il est mû par l'inspiration et l'expiration, par la situation du corps, par la grossesse.

Quelques sujets ont en tout le système vasculaire à rebours, le cœur à droite, sa pointe en haut.

Les oreillettes ne sont pas doubles dans tous les animaux. Elles sont très-irritables.

Le ventricule droit est plus ample que le gauche.

Le sang passe dans le poumon avant qu'il en arrive une goutte au ventricule droit, qui le chasse.

On appelle systole la contraction du cœur; diastole sa relaxation.

Le pouls bat dans la diastole ou relaxation. Le cœur ne se vide pas entièrement dans la systole, mais il se ride; il se déride dans la diastole.

La pointe s'éloigne de sa base dans la relaxation. Le mouvement s'exécute en moins d'une seconde.

Il bat quelque temps dans l'homme mort.

La vie est la force de cet organe et la première cause de son mouvement. Preuve tirée des animaux froids.

Les stimulants du cœur sont l'air froid, la chaleur, les sels, les poisons, etc.

Le cœur se contracte et se dilate. Dans la contraction, le sang du ventricule droit passe dans les vaisseaux pulmonaires, et celui du gauche passe dans l'aorte.

Dans la dilatation, le sang retourne des poumons dans le ventricule gauche, et le droit se remplit du sang de toutes les parties.

Dans les animaux sans poumons, le cœur n'a qu'un ventricule.

Il semble que tout soit nerfs et que tout soit vaisseaux sanguins.

Estomac, cerveau et cœur, trois grands animaux, trois centres de mouvement.

C'est dans l'inspiration que le sang entre dans les poumons; peut-être cet influx entre-t-il comme cause dans l'expiration.

Il y a des animaux très-voraces qui ne respirent point. Qui sont-ils?

L'air qu'on respire froid sort très-chaud.

Dans les climats chauds, inspirations longues et profondes. Dans les climats froids, inspirations courtes.

Plus le cœur est petit, plus son action est vive. Plus le cœur est petit relativement aux autres organes et à tout le corps, plus il y a de courage.

Le cœur et le poumon ne se fatiguent jamais.

Le cœur n'est pas tout à fait indépendant de la volonté.

On convient que le sang est la véritable force des vaisseaux sanguins; pourquoi pas du cœur?

Toute la masse du sang passe dans les poumons avant que de se répandre dans le corps.

Lorsque la circulation s'affaiblit, ce sont les mains et les pieds qui commencent à se refroidir.

SANG.

Cruor, partie rouge.

Une fille de Pise perdait par les règles 125 onces de sang. Et si, elle se faisait saigner tous les jours, tous les deux jours.

La quantité du sang est à celle du reste du corps, comme 1 est à 5.

Le sang veineux est le même que l'artériel. Sa couleur varie selon l'âge et le tempérament. Il se fige de lui-même dans le mort et le vivant.

Le parfum animal nouveau pue; vieux, il sent bon.

Il y a dans le sang, eau, sel, huile, fer, terre, air et matière électrique, dont la présence est prouvée par l'odeur et la lumière. Le sang d'un homme brillait la nuit.

Toutes nos humeurs ont une propension à devenir urineuses [1].

Tout le sang passe d'un ventricule dans l'autre en moins de trois minutes.

Sang, homogène, rouge, susceptible de coagulation et de dissolution.

Parties volatiles qui s'exhalent dans l'air :

Parties rouges, moitié de la masse.

1. Ammoniacales.

Sérum un tiers de la masse; dans la fièvre, un quart ou un cinquième.

Sérum se résout en membranes et en couenne et en muqueux.

Sérum est eau et partie albumineuse.

Air échauffé à 96° introduit une dissolution fétide dans le sang, mais surtout dans le sérum.

Dissous par la pourriture, il ne se coagule plus.

Coagulé par l'esprit-de-vin, il ne se dissout plus.

Il y a sel marin, terre, huile et fer et air non élastique.

Sang dans le scorbut ronge les vaisseaux.

Globules rouges abondants, pléthore; parties aqueuses, phlegmatiques; acide ou alcalescent, colères.

Analyses chimiques comparées du sang en état de santé et du sang dans toutes les maladies.

Globules rouges nagent dans des globules jaunes qui ont été rouges; ils sont plus petits que les rouges.

Par saignées fréquentes, parties rouges perdues; hydropiques.

Sang artériel couleur vive; sang veineux, couleur foncée. Sang battu dans l'artère, sang tranquille dans la veine.

Si dans un animal vivant vous liez un vaisseau lacté, plein de chyle, quelques heures après vous trouverez ce chyle changé en sang.

Sang composé de lymphe limpide où nagent des parties fibreuses, des globules rouges et des globules blancs.

Globules rouges cinq à six fois plus petits que les globules blancs, et ceux-ci vingt mille fois plus petits qu'un grain de sable.

Un globule rouge qui se présente à l'embouchure d'un vaisseau trop étroit, se divise ou s'aplatit, perd sa couleur et devient jaunâtre.

Tout le sang ne sort pas. Les vaisseaux en se vidant résorbent d'autres humeurs.

Il se fige dans l'homme vivant; coagulé, fait polype. Quelquefois adhérent, quelquefois non. Filament qui nage.

On attribue la diversité des tempéraments aux proportions différentes des éléments du sang.

Anthropophages vivant de chair et de sang, féroces.

Principe terreux, mélancolique.

1, irritabilité des solides ; 1, dureté ; 1, mobilité : mélancolique.

1/2 sanguin ; 1/3 flegmatique.

1, irritabilité des solides ; 1/2 ou 3/4, faiblesse mélancolique.

CONDUITS EXCRÉTOIRES DU SANG EN DIVERS ORGANES.

C'est ainsi qu'on appelle des canaux par lesquels le sang s'échappe des artères dont ils dérivent et qui sont continus avec elles.

Ils servent à débarrasser l'artère du mauvais sang, du trop de sang.

Les organes ont leur transpiration propre.

TRANSPIRATION CUTANÉE.

La transpiration cutanée est insensible ; ce n'est pas de la sueur.

Il y a des sueurs de sang, par la constriction des canaux excrétoires.

On a vu quelquefois le sang sortir du bout du petit doigt.

VAISSEAUX LYMPHATIQUES.

Les vaisseaux lymphatiques ont aussi des valvules. Liez-les, remplissez-les d'un fluide, pressez-les, la liqueur ne remontera pas.

Ils sont très-contractiles et très-irritables. Ils communiquent avec les artères et les veines ; ils naissent d'elles et du tissu cellulaire. Ils ont de grands et de petits réservoirs. Ils portent un fluide non rouge, quoiqu'ils soient continus d'une artère rouge.

La lymphe et le chyle ont un chemin commun.

La lymphe est la sérosité du sang ; elle se rougit quelquefois.

Il y a des vaisseaux névro-lymphatiques, sortes d'artères, s'insérant dans les conduits charneux ou dans les veines.

Les artères non rouges sont des vaisseaux trop étroits pour laisser le passage à un globule rouge; ces vaisseaux portent une humeur très-ténue.

Les vaisseaux névro-lymphatiques se terminent en veines et forment toutes les membranes.

Il y a dans le sang différents ordres de globules.

Le diamètre d'un vaisseau névro-lymphatique est vingt mille fois plus petit que celui d'un cheveu.

Il y a des veines névro-lymphatiques. Ces vaisseaux servent de base à la théorie de Boerhaave sur l'inflammation.

Ces globules séparément sont jaunes; en masse ils redeviennent rouges.

Les vaisseaux névro-lymphatiques sont sans fin, ce qui est démontré par la division illimitée des globules.

La lymphe passe des plus petits conduits à de plus grands, et de ceux-ci dans le canal thoracique d'où elle rentre dans la masse du sang.

Cette circulation est constatée par la ligature. Les vaisseaux lymphatiques ont des valvules, et les fonctions de ces valvules sont les mêmes que dans les veines.

Si l'on introduit de l'air dans le commun réservoir du chyle, il se répand dans tout le corps par les vaisseaux lymphatiques.

Les valvules s'ouvrent par le cœur et sont fermées pour les parties inférieures; elles sont convexes en dessus. Dans le reflux du sang en bas elles se gonflent et bouchent le passage, en se développant, en s'étendant sous forme de voile.

Les muscles sont pressés par le mouvement expansif du sang.

Il y a quatre-vingts pulsations par minute, et 14,400 livres de sang chassées en vingt-quatre heures.

La mort par l'hémorragie des veines est rare; elles s'affaissent et le sang cesse de couler. La chaleur du bain les relâche et l'effusion reprend. Pourquoi ne pas couper les artères?

La continuité du sang dans les deux colonnes dont l'une descend et l'autre monte, démontrée par la vue[1] dans les animaux, la ligature dans l'homme et l'effet du poison.

1. C'est-à-dire par l'expérience directe : les vivisections d'Harvey.

VAISSEAUX, ARTÈRES, VEINES.

Le vaisseau est un tube composé de cylindres membraneux appliqués les uns sur les autres et qu'on sépare par dessiccation ou macération.

Le cylindre extérieur est musculeux; l'intérieur est nerveux, des nerfs rampent sur la longueur du vaisseau. Tout ce qui est musculeux est irritable.

L'artère coupée reste ouverte; la veine coupée s'affaisse, elle se contracte et serre le doigt fortement.

La vitesse du fluide s'augmente à mesure que le vaisseau se prolonge.

Le tronc principal est toujours moindre que deux des troncs adjacents.

Chaque artère n'a pas sa veine correspondante.

On distingue dans les vaisseaux vingt divisions, pas au delà.

Les artères, à leur embouchure les unes dans les autres, forment des courants de sang quelquefois opposés ; ce cas est rare.

Les artères finissent par devenir veines [1].

Le sang, à la sortie de l'artère, ne s'extravase pas. Il y a donc anastomose entre les veines et les artères.

Le sang passe par globules imperceptibles des artères dans les veines.

Il est parlé dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences*, 1739, page 590, d'un homme sans cœur et sans veines.

Les artères sont rouges; les veines sont bleues; les veines ne sont pas sensibles à la piqûre ; elles sont irritables par le poison.

Les hémorragies sont fréquentes, les anévrismes sont rares.

Les veines s'enflèrent aux tempes d'un amant pudibond et timide, et il mourut.

Il y a plus de veines que d'artères.

Les veines s'anastomosent entre elles. Elles ont dans

1. Plus loin, il est parlé des veines qui, à la fin, se changent en artères. Fin veut dire extrémité. Cela signifie que dans les vaisseaux capillaires, veines et artères se confondent.

l'homme et les animaux, qui ont le sang chaud, des valvules.

La valvule est faite de la membrane intérieure de la veine. Elles ont la forme d'un bracelet fait de deux lunules conjointes. Elles ne ferment pas entièrement le canal.

Les veines ne portent pas seulement du sang, mais d'autres humeurs.

A son dernier terme, la veine se change en artère.

La consistance des artères est moindre à leur origine qu'à leurs extrémités, surtout vers les pieds. On en sent la cause.

Artères finissent souvent par un canal exhalant. Effet de cette exhalation; pompe à feu où la vapeur est si puissante.

Exhalation dans le cœur, dans les cellules de la verge, de l'urètre, du clitoris, des papilles, des mamelles. Cause de l'érection, de la dilatation, de la contraction.

Après la mort, peu de sang dans les artères, beaucoup dans les veines.

Dans la première minute...; dans les autres le sang parcourt depuis 74 jusqu'à 149 pieds.

Pulsations des artères, 5,000 par heure dans l'homme sain.

Liqueurs injectées dans les veines, portées au cœur, du cœur dans les artères, deviennent assoupissantes au cerveau, émétiques dans l'estomac, purgatives dans les intestins, coagulantes dans toutes les parties du corps.

Les artères et les veines ont toutes leur base commune, conique dans l'un et l'autre ventricule du cœur.

Elles ont toutes leurs artères et leurs veines.

L'artère est insensible et n'a point d'irritabilité remarquable.

Les artères forment des contours dans les parties susceptibles d'un grand volume, telles que la matrice, les grands intestins, le visage, la rate.

Les plus petites artérioles se terminent et se continuent dans la plus petite veine, ou finissent par un canal exhalant[1], comme dans les ventricules du cerveau et ailleurs.

Elles exhalent une humeur aqueuse, fine et gélatineuse. Partie aqueuse est sueur; on l'imite par l'injection.

1. Canal faisant suite aux vaisseaux capillaires et dont l'existence, encore admise par Bichat, ne l'est plus aujourd'hui.

Toute sécrétion n'est-elle pas l'exhalation d'une partie particulière du sang?

Aux veines, rarement des fibres musculaires sur leur longueur; médiocrement irritables, quoique sans fibres musculaires.

Elles ont des soupapes[1] qui soutiennent le poids du sang et l'empêchent de redescendre.

Tout le sang est poussé du ventricule gauche du cœur par l'aorte et il revient par la veine cave.

Reste à savoir comment le sang passe du ventricule droit du cœur dans le gauche.

Les artères sont faites du tissu cellulaire. Il n'en est pas ainsi du ventricule, des intestins, de la vessie, de la vésicule du fiel, des capsules qui contiennent les articles[2], des conduits excrétoires et des follicules glanduleux, comme les cavités des parties génitales, les corps caverneux du pénis et du clitoris.

L'artère est blanche; petite, elle rougit. Première enveloppe, tissu cellulaire. Cette membrane ôtée, l'artère ne montre que le canal droit et plus long. Deuxième enveloppe, proprement celluleuse. Troisième, musculeuse. Fibres charnues.

Conduit excrétoire; fin de l'artère, canal assez semblable à la veine. Il y a ses ramifications, ses embranchements, ses aboutissements à la vessie, aux reins, à l'œil.

VAISSEAUX DU CHYLE.

Le chyle est un suc blanc exprimé des aliments pour être porté dans le sang.

Il paraît être d'une nature aqueuse et oléagineuse. Blanc, doux, acescent; il a tout rapport à une émulsion, il est fait de la farine des végétaux et de la lymphe et de l'huile des animaux.

Il retient en partie le caractère des aliments volatils et huileux.

Il se tourne en lait sans beaucoup changer; c'est alors que se manifeste sa sérosité gélatineuse, transparente, coagulable,

1. Valvules.
2. Articulations.

semblable à une espèce de gelée lorsque la partie aqueuse s'est évaporée.

Le chyle passe de la membrane veloutée[1] dans les veines lactées, absorbé par un orifice ouvert à l'extrémité du canal de chaque petit poil, d'où il entre dans un conduit qui commence à paraître dans la seconde membrane de l'intestin; la réunion de ces conduits forme un vaisseau lacté avec velouté qui permet au chyle d'avancer et non de rétrograder.

Chaque vaisseau lacté aboutit à une glande, dans laquelle le vaisseau lacté, divisé en plusieurs branches, verse le chyle, qui exprimé de là par la contraction des vaisseaux et l'action des muscles du bas-ventre, est chassé dans un vaisseau lacté dont les petits rameaux vont former un tronc plus gros, traversant jusqu'à deux, trois, quatre fois différentes glandes et en côtoyant seulement quelques-unes sans y entrer.

On ne sait trop ce qui arrive au chyle dans ces glandes, on croit qu'il s'y délaye, car il y devient plus aqueux.

Il ne sort des dernières glandes que peu de vaisseaux lactés, grands, au nombre de quatre ou cinq au plus.

Ces vaisseaux montent avec l'artère mésentérique et se mêlent au plexus lymphatique qui vient des parties inférieures du corps et rampe au delà de la veine rénale, ensuite avec celui qui va se rendre, en passant derrière l'aorte, aux glandes lombaires et se joindre avec l'hépatique. Ce conduit ainsi formé se gonfle ordinairement sous la forme d'une bouteille, d'une grosseur remarquable, à côté de l'aorte, entre cette artère et le pilier droit du diaphragme.

Cette bouteille, longue de deux pouces et plus, se prolonge fréquemment dans la poitrine, au-dessus du diaphragme; elle est conique de part et d'autre, on l'appelle le réservoir du chyle.

La lymphe gélatineuse des extrémités et du bas-ventre s'y mêle là et affaiblit la blancheur du chyle.

La bouteille comprimée par le diaphragme, battue par l'aorte, le chyle est poussé d'autant plus vite que l'orifice de la bouteille qui le contient est plus large que le conduit dans lequel il se décharge.

Ce canal s'appelle le canal thoracique, ainsi appelé de son

1. Membrane de l'estomac. On donnait ce nom de *velouté* à toutes les membranes sur lesquelles se trouvent ce que nous nommons aujourd'hui des *villosités*.

passage dans le thorax. Il passe derrière la plèvre, se tortillant entre la veine azygos et l'aorte. Il reçoit les vaisseaux lymphatiques de l'estomac, de l'œsophage et des poumons ; en général, il est cylindrique ; il forme des îles, il se divise, il revient sur lui-même ; il a peu de velouté ; il se porte à gauche, vers la cinquième vertèbre, derrière l'œsophage ; il monte vers la partie gauche de la poitrine, derrière la veine sous-clavière, jusqu'à ce qu'il soit parvenu à peu près à la sixième vertèbre du cou ; alors, recourbé et divisé en deux branches dont chacune se dilate un peu, il descend, et ces deux branches se réunissant ou demeurant séparées, il entre par un ou deux orifices dans la veine sous-clavière, à l'endroit où se rend la jugulaire interne ; entré obliquement, il se porte postérieurement, supérieurement, droit, en bas, vers la gauche, en devant, par un seul rameau ou par deux, pénétrant dans la sous-clavière, plus extérieurement que cette union, et recevant là un gros vaisseau lymphatique qui vient des extrémités supérieures et un autre qui descend de la tête.

Le chyle mêlé avec le sang ne change pas aussitôt de nature, comme le prouve le lait de la femme qu'il fournit, mais cinq heures après avoir mangé, jusqu'au delà de la deuxième heure, temps où la femme peut donner tout son lait. Alors, après avoir circulé environ quatre mille fois dans toute l'habitude du corps, il est sang et changé au point qu'on voit la graisse se déposer dans le tissu cellulaire ; qu'il paraît en partie figuré en globules rouges ; que la partie gélatineuse forme la sérosité du sang et que la partie aqueuse se dissipe par les urines et l'insensible transpiration.

La digestion consommée, les vaisseaux lactés repompent des intestins une humeur aqueuse ; alors ils sont transparents, et le canal thoracique se remplit et porte dans le sang la lymphe du bas-ventre et de presque toutes les parties du corps.

GLANDES.

Il y a trois sortes de glandes : des conglobées, comme les testicules, la glande pinéale ; ce sont des masses charnues ; des conglomérées et des simples.

Les conglobées sont oblongues, de la figure de l'olive, e contiennent un suc blanc, séreux, laiteux. Elles ont artères veines et nerfs; point de cavité propre. Ce sont des espèce d'éponges dont la fonction est d'arroser.

GLANDES ET SÉCRÉTIONS.

1° Humeurs produites par le sang. Lymphe. Vapeurs dans l: vie, gelée à la mort. Coagulables par l'esprit-de-vin. Vapeur: des ventricules du cerveau, du péricarde, de la plèvre, du péritoine, de la tunique vaginale, de l'amnios, des articulations, de: reins ceinturiaux, de la matrice, la liqueur gastrique et intestinale.

2° Humeurs ou liqueurs s'exhalant comme les précédentes mais plus simples, plus aqueuses, non coagulables; ne s'exhalant point, mais qui vont aux glandes. L'insensible transpiration, une partie des larmes, l'humeur aqueuse de l'œil sont du premier genre. Du second, l'autre partie des larmes, la salive, le suc pancréatique, l'urine.

La sueur, composée de l'insensible transpiration et de l'huile sous-cutanée.

3° Humeurs lentes et visqueuses; elles sont aqueuses, non coagulables; par évaporation devenant pellicules, sèches; telles sont les humeurs muqueuses des canaux de l'air, des aliments, des urines, des cavités des parties génitales, des prostates, la semence.

4° Humeurs inflammables, qui, récentes, sont aqueuses et fines, mais qui deviennent par évaporation matière onctueuse, tenace, oléagineuse, ardente et souvent amère. La bile, cire des oreilles, suif et crasse de la peau, moelle des os, graisse; lait comme butyreux.

Toutes existaient dans le sang qui a sérosité, qui se coagule, eau qui s'exhale, mucus visqueux et huile. Donc tout cela peut s'en obtenir. Comment? Par différentes manières : par exhalation, par follicules, par filtre. Et puis ajouter attraction, et par glandes. Combinaison. Affinités chimiques.

A quoi ajouter : par aspiration, l'air, l'eau, la terre, les éléments et tout ce qui entre dans le corps; les aliments.

Glandes salivaires excitées par l'attente du plaisir : *l'eau lui en vient à la bouche.*

Glandes sudorifères existent partout; elles ont leur siége dans la membrane adipeuse; elles ont artères, veines, nerfs et valvules.

POILS.

Les poils naissent et de la peau même et du tissu cellulaire. La graisse est leur vrai séjour. Leur bulbe est ovale. Ils ne percent pas l'épiderme, ils s'en font une gaîne collée à une autre gaîne qui appartient au bulbe. Ils sont insensibles et presque indestructibles.

FEUILLETS ET SINUS GRAS.

La peau est humectée de différents sucs, d'humeurs oléagineuses qui naissent dans les follicules membraneux, ronds et simples de la tête.

La graisse perspire par les pores. Les poils exhalent, ils excrètent. Les vaisseaux artériels.

La sueur aqueuse est une espèce de maladie. L'homme très-sain ne sue point.

La perspiration insensible est une vapeur aqueuse électrique.

L'exhalation du mercure, des miasmes est portée au cœur par les veines.

Le toucher est plus fort que la vue.

Cela explique le cas des chiennes qui allaitent des chats.

L'excrétion ou la sortie du lait demande attention de la mère comme l'émission de la semence; sans quoi, rien ou peu de chose.

Le nourrisson la chatouille par le téton. De là la tendresse des nourrices pour les enfants qui les chatouillent bien. C'est une longue manière d'éjaculer aussi analogue à la courte que le lait l'est à la semence.

Exemple de la prédilection des mères pour les enfants qui tètent bien, c'est-à-dire chatouillent bien, c'est la préférence que les vaches donnent aux serpents; une fois tétées par ces serpents, elles ne souffrent plus la main[1].

Toutes les mères, femmes ou animales, ne nourrissent qu'à la condition d'y trouver leur plaisir.

1. Cette tradition de vaches tétées par les serpents ne paraît pas bien authentique quoique Buffon ait contribué à la propager.

Les bons tétons ne sont pas les gros, ce sont les plus sensibles, où les mamelons s'érigent le plus vite et le plus longtemps.

Le téton, à la longue, cesse de s'ériger pour un nourrisson, comme la verge pour une femme. Alors deux sortes de sevrages.

LA SALIVE.

Dans la faim, par l'approche des mets, par le récit, resserrement dans les glandes salivaires, érection, éjaculation de la salive. Il en est de même des maxillaires, sublinguales, molaires et de la couche glanduleuse de la bouche et des lacrymales. Irritants physiques et moraux.

Les reins, qui semblent n'être qu'un filtre, ont cependant leurs irritants physiques et moraux.

Glandes passives qui ont bien quelque vie, mais qui ont besoin de compression.

Les poissons ont à la tête des glandes qui rendent une huile qui les lubrifie.

Les oiseaux et surtout les aquatiques ont au croupion des glandes dont ils expriment l'huile avec leur bec et dont ils lubrifient leurs plumes.

On demande comment il se fait qu'une matière fine ne passe pas par un couloir large, et, en général, pourquoi chaque glande a sa sécrétion particulière. On ne peut guère répondre à cela que par l'irritant, la sensibilité, l'animalité, le goût, la volonté des organes. L'organe est comme l'enfant qui serre les lèvres quand un mets lui déplaît; comme les animaux qui ont chacun leur nourriture, leurs aliments propres, ils[1] ont aussi leur faim.

Mais si chaque organe a ses nerfs propres comme l'œil, l'oreille, alors ils appètent et rejettent, ils se lassent.

Ils ont leur tact particulier; l'œil ne saurait souffrir l'huile: l'estomac rejette l'émétique, qui ne fait rien à l'œil.

Pourquoi ces petits animaux-là n'auraient-ils pas des goûts dépravés? Pourquoi n'auraient-ils pas leur digestion?

Qu'est-ce qu'un remède propre à tel organe? C'est un aliment qui lui convient. Comment le discerner? Par l'expérience.

1. Les organes.

Chaque organe a ses maladies particulières ; de là, perplexité de la médecine, incertitude et danger des remèdes.

Examinez ce qui se passe en vous ; ce n'est jamais vous qui voulez manger ou vomir, c'est l'estomac ; pisser, c'est la vessie ; et ainsi des autres fonctions. Veuillez tant qu'il vous plaira, il ne s'opérera rien si l'organe ne le veut aussi. Vous voulez jouir de la femme que vous aimez ; mais quand jouirez-vous? quand la verge le voudra.

Vomissement ; diarrhée de tous les organes. Ages et maladie d'âges.

Tout ce qui se passe dans le cerveau n'est qu'un effet de ce qui se passe hors de lui, et réciproquement. Fibres, polypes.

Il y a des humeurs aqueuses, muqueuses, gélatineuses, oléagineuses.

Les aqueuses sont considérables, telle est la salive, l'humeur pancréatique, la larme par l'œil et le nez.

Les humeurs muqueuses deviennent visqueuses par le repos. Elles ressemblent au mucilage des plantes : elles poussent des filaments, elles adhèrent, elles n'ont ni odeur, ni saveur, ni couleur, ni solidité ; elles se conservent sans fœteur pendant un an entier ; elles dégénèrent en croûtes rudes et friables ; elles sont très-solubles dans l'eau.

Le mucilage des plantes donne de l'eau et de l'huile ainsi que les humeurs mucilagineuses. Brûlées, on en tire du charbon insipide.

L'analyse y a trouvé de l'huile, du sel volatil concret, de l'eau, du sel, du sel lixiviel.

Les humeurs gélatineuses se fondent. Elles sont douces, un peu salées, elles se figent dans l'esprit-de-vin. Telle est la sérosité du sang et la liqueur de l'amnios.

Les oléagineuses sont inflammables ; telle est la graisse, la moelle, l'humeur sébacée, la cire des oreilles, la bile, le sang rouge, le lait, le beurre du lait.

Chaque humeur a son vaisseau excrétoire, son filtre.

Ces filtres se ressemblent en tout ; ils sont enduits de poix dans les hydropiques.

Il y a vomissement urineux ; l'urine sort par d'autres voies que l'ordinaire.

L'humeur aqueuse se sépare par des vaisseaux continus aux

artères, par des glandes peu irritables. La mucilagineuse par des vaisseaux exhalants, par des glandes, par de simples canaux. La gélatineuse par des vaisseaux exhalants et des glandes conglomérées. L'oléagineuse par des glandes conglomérées.

RÉSERVOIRS ET FEUILLETS.

L'humeur en changeant de nature sollicite son emploi ou sa sortie.

Les glandes sont quelquefois aveugles et fermes. La synovie trop abondante se vide par exhalation ou résorption.

PORES.

Ces cribles, selon Descartes, étaient mal imaginés, car les parties ténues passeraient par toutes sortes de trous, de quelque figure qu'elles fussent et quelque figure qu'eût le trou.

POITRINE.

DIAPHRAGME.

C'est une espèce de voûte, c'est une membrane musculeuse, un muscle.

THYMUS.

C'est une glande composée, aveugle[1], placée un peu hors de la poitrine, entre les deux feuillets de la plèvre, derrière le pli qu'elle forme et le sternum; elle est formée d'une multitude de lobes qui en composent deux grands. Elle est très-considérable dans le fœtus[2].

POUMON.

C'est une chair molle, semblable à une éponge; c'est un amas de petits lobes creux et de cavernes pleines d'air.

1. Sans conduit excréteur.
2. Elle disparaît généralement vers la douzième année.

Dans l'inspiration la plus forte il peut soutenir 420 livres.

Dans l'expiration commune, poids de l'air est de 666 onces.

L'admission libre de l'air dans le poumon est volontaire et involontaire.

L'inspiration violente est volontaire. Elle consiste à étendre le plus qu'il est possible la capacité des poumons ou plutôt de la poitrine.

L'air admis dans les vésicules du poumon fait la fonction de l'urine dans la vessie. Toute vessie distendue par de l'air admis cherche à s'en débarrasser. Dans l'inspiration les vésicules sont irritées et distendues ; dans l'expiration vidées.

Dans l'Europe septentrionale le degré moyen de l'atmosphère est de 48. Au sortir du poumon il est de 94. L'air est alors raréfié d'un douzième de son volume.

La colonne vertébrale commence à l'os sacrum et se termine à la tête. Courbe, elle retourne à la situation droite.

Elle est tout d'une pièce dans les oiseaux qui n'ont point à fléchir leur corps.

Pour respirer, il y a beaucoup d'instruments : toute la poitrine ou le thorax avec ses os, ses ligaments, ses muscles, avec le diaphragme, les chairs de l'abdomen et autres relations au cerveau, au cou et aux bras, selon le vulgaire.

LES CÔTES.

Nombre douze de chaque côté, quelquefois treize. Les vraies, premières, sept de chaque côté.

La première est la plus courte.

Elles tiennent au sternum.

Les autres qui n'atteignent pas le sternum, fausses.

TRACHÉE-ARTÈRE.

Est un tube en partie cartilagineux, en partie charnu, cylindrique et aplati. Ses divisions, droite et gauche, s'appellent bronches ; c'est une suite d'anneaux cartilagineux, plus solides par devant que par derrière ; ces anneaux sont élastiques. Les bronches vont toujours en s'amollissant, en diminuant, en se déformant jusqu'à ce qu'elles soient devenues membranes.

RESPIRATION.

L'air par la respiration perd de son élasticité et de sa quantité.

Un lobe du poumon peut se pourrir et l'autre rester sain, telle est l'utilité du médiastin.

On peut rester une semaine sans pouls et sans respiration.

La douleur refuse la quantité nécessaire d'air. Le bâillement en prend beaucoup. La succion se fait par attraction. Le halcter, petites inspirations suivies de courtes expirations, effets des muscles agités. Effort, longue respiration. La toux naît d'un stimulant. L'éternument d'un stimulant à la membrane pituitaire. Le ris, courtes inspirations suivies de courtes expirations. Le ris sardonique, inflammation par blessure au diaphragme. Le pleurer commence par grande inspiration, puis expiration, finit par soupir, effet du plaisir et de la peine. Le sanglot, suite du pleurer; le sanglot du malade, du moribond, inspiration faible, profonde, produite par l'irritation du diaphragme qui repousse l'air ; son bruit vient de la glotte fermée.

L'air se mêle avec le sang dans la respiration. Il n'y est pas élastique, mais combiné.

Le poumon est composé de lobes séparés par des intervalles intermédiaires; ces lobes se divisent, se sous-divisent en une infinité de petits lobes jusqu'à ce qu'enfin chaque lobule se termine en de petites cellules membraneuses de différentes figures et qui communiquent toutes entre elles. La trachée-artère y conduit l'air.

Le diaphragme est un muscle formant un plan curviligne et séparant les sacs pulmonaires d'avec le bas-ventre. Ses parties charnues ont leur origine à la face interne du cartilage xyphoïde. Le centre du diaphragme a la figure d'un gnomon obtus. Il est percé de deux trous.

Au nord, les poissons les plus vifs et les plus actifs deviennent froids, paresseux et engourdis s'ils ne respirent point. S'ils respirent, ils ont la chaleur de l'homme.

Tout animal qui a poumon et deux ventricules au cœur a le sang chaud.

Un animal exposé dans l'hiver à une chaleur égale à celle

qu'il supporterait dans les jours les plus chauds de l'été, meurt.

Pourquoi les tortues, les grenouilles, les lézards, les limaçons, les crapauds, les chenilles et une grande partie des insectes vivent-ils longtemps sans air?

Harmonie entre la respiration et le pouls. Trois ou quatre pulsations à chaque respiration. Respiration plus fréquente, pouls plus fréquent.

La toux évacue les poumons.

Le ris est une espèce de toux dont la cause est dans l'esprit.

VOIX ET PAROLE.

Muet par colère pendant plusieurs années.

Trois modifications de l'air chassé du poumon dans l'expiration.

La glotte reste ce qu'elle est dans la voix ou la parole; se rétrécit et s'allonge dans le ton aigu; se relâche et se dilate dans le ton grave.

Si dans les tons aigus on pose le doigt sur le larynx, on le sentira s'élever de presque un demi-pouce.

Le larynx est comme l'embouchure de la trachée-artère.

L'air s'échappant par la fente du larynx produit la voix.

La voix modifiée par la langue produit la parole.

Le larynx est un tuyau creux, ouvert et fendu par le haut.

La glotte sert au chant. L'épiglotte à la déglutition.

La balbutie vient du filet trop court qui empêche la langue de s'allonger suffisamment.

La longueur et la largeur naturelle de la glotte donne toute la diversité des voix. Artificielle, toute la diversité des tons. Il faut y ajouter la tension des ligaments de la glotte.

La luette trop considérable rend le chant vicieux.

Il faut dans l'homme que l'air passe dans la glotte pour devenir bruyant.

S'il y a vice au larynx ou à l'épiglotte, le bruit est rauque.

Si l'on tient la glotte en repos, il n'y a que du souffle articulé, du murmure.

Dans la voix réelle, la voix passe par la glotte, frappe les parois de sa fente, fait frémir et les cartilages du larynx et les os de la tête, et les parties de la poitrine et de tout le corps.

Les organes de la voix sont cartilagineux, élastiques et tremblants. Les ligaments de la glotte sont aussi tremblants.

La différence des glottes fait la différence des voix.

Le larynx peut monter et descendre de deux pouces; c'est dans cet intervalle que les voix et le chant varient du grave à l'aigu et de l'aigu au grave. C'est de là que viennent les voix sèches, les voix aiguës, les voix fausses, l'échelle des tons.

L'orang-outang ne saurait parler, la conformation de ses organes s'y oppose.

Correspondance de la voix avec les organes de la génération. Femmes châtrées. La maladie qui attaque les parties génitales affecte aussi les organes de la voix.

TÊTE.

Les microcéphales ont communément peu de mémoire, peu de pénétration et peu de vivacité. Compression des fibres blanches, principes des nerfs.

Les enfants rachitiques sont sédentaires et méditatifs. Or, les organes s'étendent et se fortifient par l'exercice. De là, la grosseur de leur tête et la masse de leur cerveau.

Cette maladie forme des espèces de ligatures et gêne la circulation de tous côtés.

S'il y a des vaisseaux qui doivent se ressentir de cette contrainte, ce sont ceux du cerveau, substance molle qui ne résiste point.

Les sutures de la boîte osseuse, faibles encore, cèdent facilement à la dilatation de la substance molle. Elles seraient fortes, qu'elles s'y prêteraient encore, comme on voit d'énormes pierres donner issue à une racine qu'on peut écraser avec les doigts.

Il en est du cerveau et du cervelet, ou de cette pulpe animale, comme de la pulpe des fruits qui s'étend outre mesure par la suppression ou la torsion de quelques branches.

Dans le rachitis, les viscères sont contournés par la nature comme les branches de l'arbre par la main du jardinier.

L'homme, proportion gardée, a la tête plus grosse que les autres animaux. C'est que l'exercice des organes qu'elle contient commence avec la vie, ne cesse point et dure jusqu'à la mort.

Or, l'exercice fortifie tous les membres, comme l'oisiveté les oblitère.

Il n'est personne qui réfléchissant un peu, ne s'aperçoive qu'elle est le siége de la pensée.

J'ai vu courir des poulets sans tête.

LA BARBE.

Il paraît qu'elle doit sa naissance à la matière séminale. Les eunuques de jeunesse n'ont point de barbe. Les femmes mal réglées ont le menton et le corps velu; la matière qui ne se perd pas par l'écoulement périodique, leur donne cette apparence de virilité.

Les femmes qui passent pour hermaphrodites sont barbues.

La matière destinée à former la semence continue d'affluer vers le lieu de sa sécrétion, mais n'y trouvant plus les organes destinés à cette fonction, elle se porte sur les parties adjacentes; de là les grosses cuisses, les genoux ronds, les os évasés du bassin qu'on remarque aux châtrés.

Dans l'espèce des animaux dont les mâles ont un os à la verge, les femelles ont aussi le clitoris osseux, ce qui ne surprendra pas ceux qui savent que le clitoris est exactement un pénis en petit, à l'extrémité duquel on remarque un point qui indiquerait l'existence d'un canal oblitéré et fermé.

CERVEAU ET CERVELET.

Par le cerveau, on entend toute la masse molle d'où naissent et se répandent les nerfs ou cordes sentantes et qui est contenue dans la tête des animaux.

Point de cerveau dans plusieurs animaux, à ce qu'on dit

cependant, point d'yeux sans cerveau, et point de cerveau sans yeux.

On y distingue deux lobes, quelquefois davantage ; au lieu de lobes, ce sont quelquefois aussi des tubercules.

Plus les animaux sont jeunes, plus grand est le cerveau. L'éléphant a le cerveau petit, la souris l'a très-grand, ainsi que les oiseaux. Il n'est pas vrai qu'entre les animaux l'homme ait le plus de cerveau [1].

Le cerveau de l'homme est elliptique. Le grand côté de l'ellipse est par derrière.

Le cerveau est séparé du cervelet par une cloison membraneuse.

Ses enveloppes sont : la pie-mère qui le suit, ainsi que le cervelet, et la moelle allongée et ses nerfs : elle n'est pas irritable; la dure-mère, qui est plus attachée au crâne qu'au cerveau, membrane très-forte qui accompagne aussi la moelle allongée.

On distingue dans le cerveau une partie corticale, espèce de bouillie mêlée de rouge, de cendré et de jaune. Elle se durcit par l'âge au point de pouvoir être coupée. Elle est vasculeuse ou spongieuse.

La partie médullaire du cerveau est plus dense que la corticale; c'est une pulpe uniforme.

LE CORPS CALLEUX.

C'est un arc médullaire qui joint l'hémisphère droit du cerveau avec le gauche.

LE CERVELET.

C'est la partie du cerveau la plus voisine de la moelle allongée. Sa grandeur relative au cerveau est très-petite dans l'homme. Il a ses deux lobes.

MOELLE ALLONGÉE.

C'est une moelle, comme son nom le dit; elle se fond et coule exposée à l'air. Elle est plus molle que le cerveau.

1. Pas même proportionnellement à sa taille, comme on l'a dit.

Le cerveau se meut de haut en bas et de bas en haut. Dans Zoroastre, il repoussait la main. Il est artériel.

NERFS.

Les nerfs, ou organes du sentiment, sont des cordes unies, fibreuses qui émanent du cerveau et de la moelle allongée ; ils sont d'origine médullaire. Ils ne sont pas irritables, piquez-les, les muscles s'agiteront.

Les animaux microscopiques, les polypes d'eau douce, les orties de mer manquent de cerveau.

Les poissons ont peu de cervelle.

Les bêtes féroces peu. Très-peu dans le castor et l'éléphant, les oiseaux l'ont grand, l'homme aussi.

La pie-mère unique enveloppe du cerveau, on l'appelle aussi méninge, membrane.

Le nerf n'est pas irritable ; le muscle auquel il aboutit se convulse. Le nerf reste immobile sous le scalpel.

PHÉNOMÈNES DU CERVEAU, SENSATIONS.

On appelle sensation toute opération de l'âme, quelle qu'elle soit, qui naît de son union avec le corps. Sentir c'est vivre.

La sensation s'exécute par les nerfs, car on ne saurait les toucher sans que le sentiment se perçoive.

De là, sensation simple, sensation agréable, sensation douloureuse.

On meurt d'une extrême douleur.

Tout ne sent pas dans le corps.

Il y a des nerfs partout, mais ils ne sont pas tout ce qu'il y a.

Les os ne sentent pas, ni les tendons, ni les ligaments, ni les capsules.

Ce qu'il y a de sensible dans le nerf, ce ne sont pas ses enveloppes, mais bien ses cordes médullaires.

Pour la sensation, il faut un nerf sain et une communication libre du nerf au cerveau.

L'origine de la sensation est à l'extrémité du nerf touché, point de sensation s'il est détruit ou vicié. La sensation va du membre au cerveau. Il faut que le cerveau où les nerfs portent

la sensation sente aussi. Lorsqu'on avait le membre, de ce membre affecté la sensation allait au cerveau. Si, par quelque cause, la sensation est ressuscitée, alors on rapportera la sensation à son ancienne origine et l'on aura mal au membre qu'on n'a plus.

Souvent la douleur se fait sentir ailleurs qu'à la partie blessée; c'est un effet de la liaison du nerf avec un autre dont l'origine est commune à tous les deux.

Les nerfs sont les organes du mouvement, les serviteurs du cerveau.

Le mouvement va du tronc aux rameaux et quelquefois des rameaux au tronc.

Coupez un nerf, le mouvement cessé à la partie inférieure reste à la partie supérieure.

La vie est, sans qu'il y ait de cerveau, soit que la nature l'ait refusé ou qu'on l'ait perdu par accident ou maladie.

On a vu des fœtus vivant sans tête.

Le mouvement se fait par la moelle allongée, en ceux en qui il n'y a plus de tête, à qui on l'a coupée.

Vie de l'organe reste après la séparation du corps. L'abeille a les pattes coupées et vole.

Liez un nerf, point d'élévation ni au-dessus ni au-dessous de la ligature.

Le nerf, ou cette corde, a des nœuds qu'on appelle gan glions.

Le cerveau ne pense non plus de lui-même que les yeux ne voient et que les autres sens n'agissent d'eux-mêmes.

Dans l'état parfait de santé où il n'y aucune sensation prédominante qui fasse discerner une partie du corps, état que tout homme a quelquefois éprouvé, l'homme n'existe qu'en un point du cerveau, il est tout au lieu de la pensée.

Peut-être en l'examinant de fort près trouverait-on que, triste ou gai, dans la peine ou le plaisir, il est toujours tout au lieu de la sensation; il n'est qu'un œil quand il voit ou plutôt qu'il regarde; qu'un nez quand il flaire; qu'une petite portion du doigt quand il touche. Mais cette observation difficile est moins à vérifier par des expériences faites exprès que par le ressouvenir de ce qui s'est passé en nous lorsque nous avons été tout entiers à l'usage de quelqu'un de nos sens.

Il faut au cerveau, pour penser, des objets comme il en faut à l'œil pour voir.

Cet organe, aidé de la mémoire, a beau mêler, confondre, combiner et créer des êtres fantastiques, ces êtres existent épars.

Le cerveau n'est donc qu'un organe comme un autre et il a sa fonction particulière. Ce n'est même qu'un organe secondaire qui n'entrerait jamais en action sans l'entremise des autres organes.

Il est sujet à tous les vices des autres organes, il est vif ou obtus comme eux.

Il est paralysé dans les imbéciles : les témoins sont sains, le juge est nul.

Les objets agissent sur les sens ; la sensation dans l'organe a de la durée ; les sens agissent sur le cerveau, cette action a de la durée. Aucune sensation n'est simple ni momentanée, c'est, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, c'est un faisceau. De là naît la pensée et le jugement.

Mais s'il est impossible que la sensation soit simple, il est impossible que la pensée le soit ; elle le devient par abstraction, mais cette abstraction est si prompte, si habituelle que nous ne nous en apercevons pas.

Ce qui ajoute à notre erreur, ce sont les mots qui, tous pour la plupart, désignent une sensation simple.

Le cerveau n'est qu'un organe sécrétoire. L'état des fibrilles blanches répandues dans la substance du *sensorium commune*, de la fibre nerveuse, de la fibrille et de la fibre organique, varie selon la qualité de la sécrétion, et cette sécrétion est rare ou épaisse, pure ou impure, pauvre ou riche. Et de là, prodigieuse diversité des esprits et des caractères.

La pression des petites fibrilles blanches répandues dans la substance du cerveau amène la cessation de tout mouvement, de toute sensation, l'anéantissement, l'état de mort.

Piquez, irritez, comprimez le cerveau, il s'ensuivra ou la convulsion ou la paralysie des nerfs et des muscles.

Piquez, irritez, comprimez les nerfs, et vous transférerez la paralysie ou la convulsion au cerveau. Les nerfs forment avec le cerveau un tout semblable au bulbe et à ses racines filamenteuses.

Il n'y a peut-être pas un point de tout l'animal qui ne soit atteint de quelqu'un de ces filets.

L'action du cerveau sur les nerfs est infiniment plus forte que la réaction des nerfs sur le cerveau.

L'inflammation la plus légère au cerveau produit le délire, la folie, l'apoplexie. Une grande inflammation à l'estomac n'a pas le même effet.

Dans l'action et la réaction du cervelet et de ses fils, l'origine peut commander à ses expansions jusqu'à un certain point. On tient un membre immobile malgré la douleur.

Le cerveau seul de la torpille est électrique.

On enlève le cerveau à la tortue sans autre inconvénient que la cécité; elle vit. Elle l'a très-petit.

La variété remarquable dans la sensation des plus petites particules qui forment la structure du cerveau dans différents individus, n'a pas été suffisamment remarquée par les physiologues. De là l'ignorance de l'usage de cet organe.

Par la dissection de quarante-quatre cerveaux, Vincent Malacarne[1], à Acqui, a vu une différence sensible dans les lobes, dans leur union, leur quantité, leur ordre, l'étendue des lames, qui constituent leurs rameaux médullaires, et dans la distribution de ces dernières, tant relatives entre elles qu'aux lobes qu'elles composent.

Certains rameaux qui, dans un cerveau, font partie d'un lobe manquent dans d'autres ou sont communs aux deux lobes, ou touchent à peine au lobe opposé.

Les sillons[2] d'un cerveau varient d'un sujet à un autre en étendue et en profondeur.

La structure des lobes varie relativement à chaque hémisphère du cerveau.

Transposition dans leurs parties. Variété dans la situation des parties placées au côté le plus bas.

Parties plus compliquées que d'autres. Dans l'arrangement des lames qui les composent, rien de fixe et de déterminé.

Pas moins de diversité dans cet organe que dans les physionomies.

1. Chirurgien italien (1744-1816). Il était professeur à Acqui en 1775. C'est un des fondateurs de l'anatomie comparée.

2. Les circonvolutions.

Comparer des cerveaux d'hommes avec des cerveaux d'animaux.

L'éléphant, le plus ingénieux des animaux, est celui dont la cervelle ressemble le plus à celle de l'homme.

Le cerveau est arrosé de vaisseaux sanguins qui y déposent, en se perdant dans sa substance, une lymphe.

A sa base, faisceaux médullaires, origine des nerfs. Filtre d'une séve.

Si quelque partie considérable du cerveau est pressée par le sang, de l'eau, un squirre, un os ou quelque autre cause mécanique, les opérations de l'âme sont viciées : il y a délire, manie, stupidité ou assoupissement mortel. Otez la compression et le mal cesse.

Dure-mère, lame externe, lame interne. Lame externe sort du crâne avec les nerfs et les vaisseaux par tous les trous de la base du crâne et s'unit au périoste de la tête, des vertèbres et de tout le corps.

Lame interne suit la lame externe, mais s'en sépare quelquefois.

Pie-mère, arachnoïde, ainsi dite de sa ténuité, enveloppe le cerveau de toutes parts. Elle revêt immédiatement le cerveau, le cervelet.

Cerveau, partie supérieure de la cervelle et antérieure.

Cervelet, partie postérieure et inférieure de la cervelle.

Moelle du cerveau et du cervelet, sort du crâne; petits paquets, nerfs; gros, moelle épinière.

Nerfs, trousseaux médullaires, très-mous à leur origine, composés de petits paquets de filets distincts, droits et parallèles, et unis en un trousseau plus solide par la pie-mère.

Tous les nerfs de la tête naissent de la moelle allongée, du cerveau et du cervelet.

Qu'est-ce que la moelle du cerveau? Elle est fibreuse, ou faite de filets parallèles; elle engendre la fibre nerveuse.

Moelle du cerveau tiraillée, convulsion générale.

Moelle épinière tiraillée, de même.

Moelle épinière blessée, mort.

Rien n'est si divers ni si composé que le cerveau; une preuve qu'il appartient également à tous les nerfs, c'est qu'une portion ou détruite ou blessée, quelle qu'elle soit, les fonctions des nerfs et de l'âme ne s'en font pas moins.

Il en faut très-peu pour former le *sensorium commune.*

Si le cerveau se dérange, les facultés intellectuelles sont altérées.

Les images des choses vues se font dans l'œil et sont aperçues du cerveau. Les intervalles des sons se recueillent dans l'oreille et sont saisis par le cerveau.

Homme privé d'une partie du crâne : la moindre compression au cerveau lui faisait voir mille étincelles; plus forte, sa vue s'obscurcissait; plus forte encore et de toute la main, il s'assoupissait et ronflait; plus fort encore, il était comme apoplectique. La main levée et la pression cessant, bientôt il se réveillait et usait de tous ses sens.

On n'aperçoit pas toujours dans le cadavre la lésion du cerveau.

IDÉE HASARDÉE.

Après y avoir bien réfléchi, il me semble que c'est l'organe qui dispose de la voix et qui sert de truchement à tous les autres sens.

Je suppose un œil artificiel. Je suppose un paysage de Claude Lorrain ou de Vernet projeté sur cet œil artificiel. Je suppose cet œil artificiel sentant, vivant et animé. Je le suppose maître de l'organe de la voix et secondé par la mémoire et la connaissance des sons.

Je ne vois pas pourquoi il n'articulerait pas la sensation et pourquoi, par conséquent, il ne ferait pas entendre la description du paysage.

NERFS.

Les nerfs sont toujours dans un état d'éréthisme.

Ils émanent tous du cervelet. L'origine de la force animale est dans une pulpe molle.

Les plus considérables sont composés de plus petits, parallèlement unis sans se mêler; ceux-ci de plus petits encore sans qu'il y ait de terme connu à l'exilité de la fibre nerveuse.

Voilà les principes du sentiment et de l'action; action, sen-

timent détruits ou suspendus par l'impression la plus légère qui se fasse à leur extrémité par une molécule d'opium.

D'où naît la distinction de deux sortes de maladies nerveuses : les unes qui portent le désordre à l'origine, les autres où le désordre de l'origine descend aux brins.

Presque point de maladie qu'on ne pût appeler nerveuse.

S'il y a force et vigueur à l'origine, et faiblesse, délicatesse aux brins, ceux-ci seront sans cesse secoués. S'il y a force et vigueur aux brins, et faiblesse, délicatesse à l'origine, autre sorte d'agitation. Deux manières dont l'harmonie générale de la machine peut être troublée.

Les nerfs sont dépouillés des enveloppes qu'ils reçoivent de la dure-mère à mesure qu'ils reçoivent plus de sensibilité; ils sont même quelquefois privés de la lame extérieure de la pie-mère.

Alors ils s'épanouissent et forment des mamelons et des houppes.

La pie-mère et la dure-mère sont les épidermes et les peaux de la fibre animale.

Le velouté de l'odorat plus fin et plus sensible que celui du goût.

Le velouté de l'œil plus fin et plus sensible que celui de l'odorat.

L'atonie des nerfs, cause de stupidité, leur éréthisme, cause de folie.

C'est entre ces deux extrêmes que sont renfermées toutes les diversités des esprits et des caractères.

Le comédien Gallus Vibius devint fou en cherchant à imiter les mouvements de la folie. (Sénèq., liv. XI, *Controv.* 9.)

Les méninges sont toujours affectées dans la folie, l'apoplexie, le délire, l'ivresse.

Le professeur Meckel attribue, sur des expériences réitérées, le dérangement de la raison à la pesanteur spécifique du cerveau. Il résulte de ses observations que la substance médullaire de l'homme mort en bon sens est plus pesante que celle des animaux, et celle des animaux plus pesante que celle des fous[1].

1. Cette opinion est difficilement soutenable et les termes de la comparaison trop généraux. Il s'agit ici de J. Fréd. Meckel, anatomiste allemand (1714-1774), et

La plupart des maladies, presque toutes, sont nerveuses. La médecine aurait fait un grand pas si cette proposition était bien prouvée. Multitude de phénomènes ramenés à une seule cause. Nerfs, organes du sentiment et du mouvement. L'affection des nerfs est-elle toujours principe, n'est-elle jamais effet du désordre?

Nulle sensation sans l'intervention des nerfs. Leur paralysie générale serait accompagnée, non de la mort peut-être, mais d'une stupidité complète et même du manque d'aucun besoin.

Les nerfs sont les esclaves, souvent les ministres et quelquefois les despotes du cerveau. Tout va bien quand le cerveau commande aux nerfs, tout va mal quand les nerfs révoltés commandent au cerveau.

Le système nerveux consiste dans la substance médullaire du cerveau, du cervelet, de la moelle allongée et les prolongements de cette même substance distribuée à différentes parties du corps.

C'est une écrevisse dont les nerfs sont les pattes et qui est diversement affectée selon les pattes. Ces pattes sont diversement organisées; de là leurs fonctions différentes. Extrémités motrices et contractiles.

La substance médullaire contenue dans le crâne et la cavité des vertèbres. Fibres non séparées par aucune enveloppe.

Nerfs, proprement, continuation de la même substance, mais fibreuse, mais par fibres, séparée par une enveloppe qui dérive de la pie-mère.

Extrémités sentantes, substance médullaire sans enveloppe, et exposées par leur situation à l'action des corps extérieurs. Les organes sont adaptés à ces extrémités; ainsi la rétine dans l'œil.

Substance médullaire homogène.

Le système nerveux partage l'animal en deux parties de la tête aux pieds. Preuve tirée de l'hémiplégie.

Nerfs tous médullaires à leur origine, mais fortifiés quand ils sont à découvert.

Olfactif et auditif, mous et sans couverture membraneuse sur toute leur longueur.

de ses *Recherches des causes de la folie, qui viennent du vice des parties internes du corps humain* (1764). Ce qui est vrai, c'est que le poids du cerveau est en général plus grand chez l'homme sain que chez l'homme aliéné.

Quelque durs que soient les nerfs, ils s'amollissent dans les viscères, dans les muscles, dans les organes des sens avant que d'avoir à s'acquitter de leurs fonctions.

Comment les fibres nerveuses, qui ne sont tendues ni à leur origine, ni à leur fin, seraient-elles élastiques ou vibrantes ?

Les nerfs sont liés sur toute leur route aux parties dures par le tissu cellulaire.

Nerf coupé ne se rétrécit pas ; au contraire, loin que les deux parties se retirent, elles s'allongent et deviennent flasques, laissant échapper la moelle en forme de tubercule.

L'action d'un nerf irrité ne se porte jamais en haut. Cela est-il vrai ? Est-ce que la douleur ne dérange pas la tête? Or si le nerf était creux, jamais en effet l'action ne se porterait en haut, elle se propagerait dans la direction de l'affluence du fluide.

Si le nerf est creux, flasque, non élastique et que sa force vienne d'un fluide, d'où ce fluide tient-il sa célérité et sa terrible énergie? Qui est-ce qui le pousse avec tant de violence dans un canal indolent?

Comment ce canal ne s'ouvre-t-il pas? ses fibres n'étant unies que par le tissu cellulaire et graisseux ?

D'ailleurs point de trous vus au microscope, point de tumeur au nerf lié.

La matière électrique n'est pas retenue par les nerfs puisqu'on la communique, elle pénètre dans l'animal et distribue sa puissance aussi bien aux chairs qu'aux graisses et aux nerfs.

Les fibres génératrices du nerf viennent de toutes les parties du cerveau ; de là, il conserve encore sa fonction, même après la destruction d'une partie du cerveau ; de là, animal.

Cerveau, cervelet, moelle allongée, moelle épinière insensibles, et cependant lésion, compression suivies de délire et de mort.

Liez un nerf, la ligature intercepte la liaison entre l'origine du faisceau et la partie qui est au-dessous de la ligature.

Piquez la partie paralysée, elle se contracte et se meut.

Piquez le cœur d'un animal vivant, il a son mouvement.

Amputez ce cœur, piquez-le, mouvement; coupez-le en morceaux, piquez-les, même phénomène.

Sur le champ de bataille, les membres séparés s'agitent comme autant d'animaux.

Preuves que la sensibilité appartient à la matière animale : ce sont toutes parties souffrantes, sans que l'animal meure; toutes parties vivantes, l'animal mort.

L'action des nerfs porte au cerveau des désirs singuliers, les fantaisies les plus bizarres, des affections, des frayeurs.

Il me semble que j'entends crier ma femme; on attaque ma fille, elle m'appelle à son secours; je vois les murs s'ébranler autour de moi, le plafond est prêt à tomber sur ma tête; je me sens pusillanime, je me tâte le pouls, j'y découvre un petit mouvement fébrile. La cause de ma frayeur connue, elle cesse.

Si la maladie affecte les organes comme ils sont affectés dans la passion, j'éprouverai la passion.

Si la passion affecte les organes comme ils sont affectés dans la maladie, je me croirai malade, et je ne serai que passionné.

S'il y avait anastomose entre les nerfs, il n'y aurait plus de règle dans le cerveau, l'animal serait fou.

FLUIDE NERVEUX.

Si l'action de ce fluide fait la sensation, d'où naît la variété des sensations? Qu'y fait alors la forme de l'organe? Je ne le conçois pas. Tout s'explique en considérant la fibre comme un ver, et chaque organe comme un animal.

Que devient ce fluide quand il surabonde? Comment s'exhale-t-il?

Son exhalation ne peut être que de la partie la plus subtile; celle qui reste est donc la grossière. Or, comment expliquer les phénomènes avec ce résidu crasse?

Remplissez un canal quelconque d'un fluide; formez sur sa longueur deux ligatures; la partie gonflée par le fluide et comprise entre les deux ligatures restera gonflée. Il n'en est pas ainsi du nerf.

Tout ce qui est au-dessous de la ligature supérieure dans le nerf devient aussitôt flasque. Ou il n'y avait point de fluide, ou ce fluide s'est échappé.

Mais si ce fluide est si subtil qu'il se soit échappé, comment. dans l'état libre, ne s'échappe-t-il pas? Comment peut-il produire gonflement, tension et raideur?

Lymphe douce et légèrement visqueuse ne circule que lentement; peu propre à expliquer l'instantanéité de l'expression et de la sensation. Les angles sans nombre et les coudes des nerfs s'opposent encore à la fonction de ce fluide.

Comment le nerf met-il le muscle en action?

La fibre est un animal, un ver.

Renflement sur lui-même.

Si le renflement sur lui-même est général dans toutes les fibres à la fois, mouvement du muscle. Si le renflement est partiel, crampe.

Pourquoi crampe si rare? C'est que les fibres sont comme les animaux accouplés dès la naissance. C'est qu'ils ont l'habitude de se mouvoir conspiramment. C'est qu'ils tiennent cette habitude du bien aise de tous. C'est que dans les cas de division ils souffrent tous.

Il y a dans le nerf toile musculeuse, tissu cellulaire, graisse, artère, veines et vaisseaux lymphatiques. Tendons.

La chair ne diffère pas de la fibre musculeuse.

La fibre est contractile, même dans l'animal mort.

La force nerveuse dépend de la multitude des fibrilles nerveuses. Le muscle se gonfle dans l'action.

Debout, marcher, courir, sauter; ils se donnent de la force à eux-mêmes.

Le fluide nerveux parcourrait 900 pieds en une minute[1].

MUSCLES.

Les nerfs sont les organes de la sensation et du mouvement.

Si les nerfs forment un plan, ils font la membrane musculeuse.

Les muscles ont les fils longs, parallèles, cylindriques, rouges, contractiles. On y distingue la tête, le ventre et la queue.

Ils ont des gaînes qu'on appelle aponévroses. Les parties supérieures et inférieures s'appellent tendons.

1. Cette évaluation est trop faible. Les expériences de MM. Helmholtz et Valentin donnent 32 mètres par seconde comme vitesse du fluide nerveux.

La force contractile en certaines parties ne cesse que par dessiccation; humectées, elles redeviennent contractiles.

Toute fibre musculeuse est irritable, et tout organe irritable est fibre musculeuse.

Le muscle s'enfle et se relâche, sa force est terrible.

Le mouvement progressif, le repos debout, le marcher, la course, le saut sont des effets des muscles.

Les muscles figurent[1] les os, donc, antérieurs aux os; ils aident les sécrétions et les excrétions.

Les parties nerveuses sont le siége du sentiment et les organes du mouvement.

Liez fortement un nerf à son insertion dans un muscle ou ailleurs, et le muscle est paralysé.

Piquez le muscle paralysé, il y a contraction; mais dans l'animal nulle connaissance de la piqûre, nulle connaissance du lieu.

Piquez le cœur vivant, il y a contraction. Piquez le cœur amputé, il y a contraction. Piquez le cœur dépecé en morceaux, même phénomène en chaque partie.

Il en est de l'organe comme du serpent, de la vipère, de l'anguille.

Sur un champ de bataille, corps morts et membres vivants.

Donc sensibilité et vie des parties, distinctes de la vie et de la sensibilité du tout.

Donc ce qu'on appelle âme ou esprit n'est la cause motrice immédiate ni de la sensibilité, ni de la vie, ni du mouvement.

Donc ce sont les nerfs ou plutôt la matière chair dont ces qualités sont autant de propriétés.

Donc une ligature sépare cette âme prétendue du corps, et, la ligature ôtée, la liaison renaît.

La contraction du nerf paralysé différente de la contraction du parchemin grillé.

Les nerfs ne sont que des productions des méninges ou de la dure[2] ou de la pie-mère.

Y a-t-il une lymphe subtile dont la substance moelleuse des méninges est imprégnée? Je ne le nie pas.

1. Donnent la forme.

2. De la dure-mère.

Le cerveau en est-il l'organe sécrétoire? Cela se peut.

Trouve-t-on aux troncs des nerfs la même substance moelleuse imprégnée de lymphe? Je le veux.

Cette lymphe subtile suinte-t-elle de la section des plus petites ramifications nerveuses? D'accord.

Donc c'est leur partie nourricière. C'est mon avis.

Donc c'est le principe de leur accroissement, de leur sécheresse, de leur humidité, de leur petitesse, de leur grosseur, de leur raideur, de leur force, de leur faiblesse. Je le pense.

Donc c'est la cause immédiate de leur sensibilité, de leur vie, de leur mouvement. Je ne saurais l'admettre.

Trois choses à considérer dans le nerf : son tronc moelleux; la lymphe subtile séparée de la partie moelleuse; ses enveloppes, expansion des méninges, seule partie sensible, car la substance du cerveau ne l'est point.

Quand les fibres dont les fibrilles sont composées seraient très-faibles, cela n'empêcherait point que le nerf n'eût une grande résistance.

Raisons de la force contractile du nerf : les fils de la soie; les fils de l'araignée; les fibres renflées du bois blanc; les fibres ligneuses des plantes, quoique molles.

Les muscles des animaux vivants tendent sans cesse à se contracter.

Dans les antagonistes, si l'un des deux s'affaiblit, l'autre se contracte; l'équilibre est rompu.

Si le muscle est solitaire, la contraction est constante, cette constance naît de la vie même.

L'animal, par sa sensibilité, cherche le bien-être. Son bien-être demande que le sphincter de l'urètre et le sphincter de l'anus restent contractés, et c'est leur état habituel; il demande que cette contraction soit plus ou moins forte, et elle en est susceptible.

Le plaisir et la douleur ont été les premiers maîtres de l'animal, ce sont eux qui ont appris peut-être à toutes les parties leurs fonctions et les ont rendues habituelles et héréditaires.

Je pense que les enfants ne savent qu'avec le temps commander aux sphincters de l'anus et de l'urètre.

Les lâches ne peuvent commander au sphincter de l'anus.

La joie immodérée ôte l'autorité sur le sphincter de la vessie.

Saint Augustin était un pauvre anatomiste lorsqu'il a prétendu que, dans l'état de nature innocente, l'homme commandait au membre viril comme il commande à son bras; il ne le pouvait non plus qu'à son cœur. Il le sollicitait comme nous autres, ses malheureux enfants.

Voulez-vous connaître la similitude de la fibre musculaire avec le ver? Tiraillez-la et vous y remarquerez le tortillement, le renflement, le serpentement.

Voulez-vous deux effets de l'action et de la réaction des filets sur l'origine du faisceau, et de l'origine du faisceau sur les filets? Une goutte de liqueur spiritueuse sur les houppes nerveuses qui tapissent l'estomac ranime toute la machine défaillante; un mouvement d'admiration ou d'horreur fait frissonner toutes les extrémités et produit l'horripilation, sensation qui se répand à tous les points de la peau jusqu'à la racine des cheveux.

C'est à ce mouvement vermiculaire et spontané de la fibre que j'attribue la crampe. Si une portion considérable de ces fibres qui composent le muscle se retire, se gonfle, rentre sur elle-même par quelque cause que ce soit, alors le corps du muscle se resserre et se durcit.

Le faisceau de fibrilles fait la fibre, le faisceau de fibres fait le muscle.

Les fibres du muscle sont molles, déliées, longues, grêles, un peu élastiques, presque toujours parallèles, environnées de beaucoup de tissu cellulaire et réunies par paquets.

Dans chaque fibre visible on voit une suite de filets qui, s'unissant avec leurs semblables par leurs extrémités contournées, forment une fibre plus considérable.

Le milieu du muscle s'appelle ventre. Son extrémité ou l'endroit où les fibres plus grêles et plus dures, décolorées, de rouges deviennent blanches, plus serrées, réunies par un tissu cellulaire plus rare et plus court, traversées d'une petite quantité de petits vaisseaux, indolentes, difficilement irritables. Il s'appelle tendon si les fibres sont réunies en un paquet rond et étroit. Aponévrose, si elles forment par leur réunion une surface plane et large.

Dans le fœtus, muscles attachés au périoste; dans l'adulte, le périoste se confondant avec l'os, muscles sont attachés dans les petites fosses de l'os.

Le muscle se contracte naturellement en rapprochant ses extrémités vers son ventre. Là il devient plus court et plus gros, plus large et plus dur.

Les fibres, de concert avec les trousseaux charnus, se resserrent en rides ondées qu'on discerne et sur le faisceau, et sur la fibre élémentaire, en sorte que le mouvement total du muscle paraît n'être que celui des fibres sur elles-mêmes.

La fibre est pareillement contractile dans le cadavre. Le muscle alors coupé s'écarte dans le lieu de la section et ses parties séparées laissent des intervalles.

Cette action appartient à la fibre vivante; la fibre durcie ne l'a plus.

Les muscles ont leurs attaches plus près du point d'appui que n'en est le poids à mouvoir.

Une grande partie des muscles forment, avec les premiers avec lesquels ils s'insèrent, surtout dans les extrémités, des angles aigus et petits.

La moitié de l'effort du muscle en action se perd si on le considère comme une corde qui tire un poids opposé vers son point d'appui.

Plusieurs muscles passent par-dessus des articulations qu'ils fléchissent toutes un peu. Cette flexion décompose la force qui agit sur la partie à mouvoir et l'affaiblit. Agissant presque parallèlement à la partie à mouvoir, elle est alors presque nulle.

Il n'y a point de rapport entre le poids du muscle et le poids à mouvoir. Expliquer cela par la vitesse d'un fluide, cela est fou.

La force des muscles antagonistes se balance, ce qui ne s'entend pas sans avoir recours à la sensibilité et à la vie.

L'un ne s'étend pas sans contracter l'autre, et réciproquement.

Les muscles qui ont de grands mouvements à produire sont enfermés dans des gaînes tendineuses que d'autres muscles meuvent.

Les tendons longs qui passent sur des articulations sont couchés dans des gouttières lubrifiées.

Il est rare qu'on puisse évaluer la force d'un muscle seul, il en faut considérer plusieurs ensemble qui conspirent.

Comparer l'action des nerfs à la fureur de l'appétit, de la faim, de la soif, des autres passions. Expliquer l'effet de l'objet d'une passion, d'une crainte, sur l'entendement. Il ôte quelquefois autant de force qu'il en donne.

MOUVEMENTS.

MOUVEMENTS VOLONTAIRES ET INVOLONTAIRES.

Expliquons nettement ce qu'il y a de vrai dans cette distinction. Le cœur bat, soit que l'animal y consente ou s'y oppose, cela est très-vrai.

J'ai faim, j'ai des aliments à ma portée, j'étends les bras pour les prendre parce que je veux les prendre; c'est un mouvement consenti. Mais ce consentement est-il ou n'est-il pas libre?

Le principe de ce mouvement nous est caché, mais quelle qu'en soit la cause, cette cause est mise en action par une impulsion quelconque intérieure ou extérieure à l'animal.

La différence de l'animal ou de la machine de chair et de la machine de fer ou de bois, de l'homme, du chien, de la pendule, c'est que dans celle-ci tous les mouvements nécessaires ne sont accompagnés ni de conscience ni de volonté, et que dans celle-là, également nécessaires, ils sont accompagnés de conscience et de volonté.

Les mouvements volontaires ne le sont pas toujours. J'étends involontairement mon bras à l'approche d'un obstacle dont je suis menacé; dans une chute, je porte ma main en avant tandis que l'autre s'élance involontairement en arrière; je suis alternativement ou je cesse d'être le maître de mes paupières.

Le mouvement de l'organe de la génération est sollicité quelquefois avec succès, quelquefois inutilement.

Le mouvement de sollicitation est volontaire, le mouvement subséquent de l'organe ne l'est pas.

Le mouvement de la déglutition est sollicité quelquefois sans effet.

Outre les mouvements appelés volontaires et involontaires, il s'en exécute en nous qui ont un caractère particulier, c'est de se produire malgré nous.

J'appellerais donc les premiers : volontaires, les seconds : spontanés, et les troisièmes : involontaires naturels; et tous les autres : mouvements violents.

Les muscles, et même en général tous les organes, ont un grand nombre de mouvements particuliers, momentanés, durables ou fugitifs, prompts ou lents, d'oscillation, de contraction, de péristaltisme que nous ne sentons pas, quoiqu'ils soient très-sensibles à la vue.

On les remarque au front, aux cuisses, aux bras, aux jambes, mais surtout au scrotum.

Par un long défaut d'exercice l'âme ou le cerveau perd son autorité sur les organes qui lui sont soumis; ils se sont émancipés, ils refusent d'obéir.

Celui qui a été longtemps privé de la vue ne saurait plus commander à ses paupières ni même à ses yeux; il continue d'agir en aveugle lorsqu'il cesse de l'être. L'oculiste Daviel[1] était obligé de frapper un aveugle à qui il avait rendu la vue pour l'avertir et l'obliger à regarder.

DU MOUVEMENT ANIMAL.

Mouvement tonique, permanent, mesure de la force et de la santé.

S'il s'accroît ou décroît plus dans une partie que dans l'autre, désordre.

S'il se soutient ou décroît proportionnellement, harmonie.

Le mal se jette sur les viscères faibles, comme dans la cécité.

Coupez transversalement une artère, si vous y insérez votre doigt vous le sentirez serré.

Différence du pincer d'une tenaille de bois ou de fer et d'une tenaille de chair ou de deux doigts. La tenaille de bois ne sent pas, celle de chair sent; la tenaille de bois ne souffre pas, celle de chair souffre; la tenaille de bois n'est pas chatouillée,

1. Voyez une note sur Daviel dans la *Lettre sur les aveugles*, t. I, p. 333.

la tenaille de chair l'est; la tenaille de bois ne se refuse pas à sa rupture, la tenaille de chair s'y refuse; la tenaille de bois ne sent ni sa force ni sa faiblesse, la tenaille de chair la sent : la tenaille de bois, après sa rupture, ne se meut pas, la tenaille de chair se meut; la tenaille de bois, avant sa rupture, n'avait aucun mouvement d'elle-même, la tenaille de chair l'avait; la tenaille de bois était isolée avant son action et reste isolée après avoir serré; la tenaille de chair était en conspiration et reste en sympathie avec d'autres organes; la tenaille de bois ne s'accroissait ni ne vivait, la tenaille de chair avait son accroissement et sa vie, etc...

En général il y a dans l'animal et chacune de ses parties, vie, sensibilité, irritation. Rien de pareil dans la matière brute soit organisée, soit non organisée.

C'est un caractère tout particulier à l'animal; point de mouvement qui ne soit accompagné, précédé ou suivi de peine ou de plaisir et qui n'ait pour principe constant un besoin.

Combien l'oisiveté est contraire à une machine vivante.

Rechercher l'effet de la vie et de la sensibilité dans la molécule animale. Recherche difficile.

Des membres perclus conservent le sentiment, d'autres privés du sentiment conservent le mouvement : le mouvement et le sentiment n'ont donc pas le même principe[1]?

Animaux sans cerveau, sans moelle épinière, sans nerfs, et cependant mouvement produit.

Deux sortes de mouvements dans une partie animale.

L'un qui appartient à l'organe comme partie du tout;

L'autre qui lui appartient comme organe ou animal particulier.

Le premier est un effet de la sensibilité, de l'organisation, de la vie. Le second est nerveux ou sympathique et propre à la forme et à la fonction particulière de l'organe.

L'un n'a lieu que par la communication avec le cerveau; l'autre après cette communication détruite.

1. L'explication de ce phénomène a été fournie par la découverte si importante de Charles Bell. Il a démontré, en effet, que les nerfs avaient des fonctions différentes suivant que leurs racines étaient antérieures ou postérieures. Les premiers président au mouvement, les seconds au sentiment seul.

DU MOUVEMENT ET DE LA VIE PROPRE A L'ORGANE.

A mesure que la ligature se serre, le mouvement, la sensibilité et la vie diminuent dans un muscle.

Il vient un instant où cet organe semble rester sans sensibilité et sans vie.

Je demande s'il est mort, si l'âme s'en est retirée.

Une ligature qui intercepte la liaison d'un être corporel et d'un être corporel cela s'entend : mais une ligature qui intercepte la liaison d'un être corporel et d'un être spirituel, il faut plus que de la pénétration pour entendre cela.

On ne saurait dire que ce muscle soit mort. S'il vit, il a donc une vie propre et séparée du reste du système.

S'il vit, il sent; il a donc sa portion de sensibilité qu'il garde.

Et pourquoi accorderait-on à la ligature ce qu'on refuserait à l'amputation?

INSTINCT ANIMAL.

C'est un enchaînement nécessaire de mouvements conséquents à l'organisation et aux circonstances, en conséquence desquels l'animal exécute sans nulle délibération, indépendamment de toute expérience, une longue suite d'opérations conformes à sa conservation. Si cela ne se pouvait, l'animal ne serait pas.

L'AUTEUR DE LA NATURE A ASSUJETTI...

Et qu'importe que ce soit par l'auteur de la nature ou par leur organisation? Et qu'importe que cette organisation vienne d'un premier architecte, ou de la cause formatrice générale de tous les êtres? L'instinct n'en subsistera pas moins.

L'enfant nouveau-né fait différentes fonctions comme s'il avait été appris.

S'il y avait une âme dans un corps et qu'elle commandât et dirigeât ses mouvements, il faudrait qu'elle connût parfaitement toute l'anatomie et la physiologie de ce domicile. Hélas! cette pauvre monade est parfaitement ignorante, comme nous le voyons dans l'enfant qui naît, et l'animal meurt qu'elle est encore bien ignorante.

Expérience sur le ver. Attendez qu'il sorte et piquez-le. Il se détournera, il rentrera dans la terre, craindra de sortir, etc.

MOUVEMENT INVOLONTAIRE.

La nature ne conseille pas toujours bien dans le danger.

Si vous êtes dans une voiture, que les chevaux prennent le mors aux dents, et que vous vous voyez emporté vers une rivière ou vers un précipice, vous n'aurez rien de plus pressé que de vous élancer hors de votre voiture. Mais dans quelle direction la nature vous conseillera-t-elle de vous élancer? Sera-ce sur la roue de devant qui s'enfuit loin de vous et dont vous ne craignez rien? Sera-ce sur la roue de derrière qui s'avance sur vous et qui vous menace? Elle vous conseillera de vous jeter sur la roue de devant, et c'est précisément le conseil opposé qu'il fallait vous donner pour votre salut.

Vous êtes mû par deux forces : la force de votre élan et la force dont votre voiture est emportée, vous ne suivrez la direction ni de l'une ni de l'autre; vous irez par la diagonale.

Si la direction de la force d'élan rase la roue de derrière, la diagonale passera nécessairement entre les deux roues et vous serez sain et sauf.

Si la direction de la force d'élan rase la roue de devant, vous serez jeté sur cette roue, vous en serez renversé et brisé par la roue de derrière.

Si vous vous élancez au milieu de l'intervalle qui sépare les deux roues, ou vous serez atteint de la roue de derrière, ou précipité sur la roue de devant, ou vous échapperez à l'une et à l'autre.

L'un de ces trois cas arrivera selon le rapport de la force de votre élan à la force dont la voiture est emportée, rapport qui détermine la position de la diagonale.

Ainsi, le seul expédient qui soit sûr, c'est que la direction de la force de l'élan fasse tangente à la roue de derrière; expédient qu'on n'a pas même l'intrépidité de choisir lorsqu'on est rassuré d'avance par la théorie.

ORGANES.

Chaque organe a son poison, son miasme qui l'affecte, comme il faut des terres différentes à différentes plantes.

Il en est des organes ainsi que des autres animaux, on les accoutume à tout, on brise leur indocilité.

ORGANE ENGENDRÉ PAR LE BESOIN.

J'ai vu un enfant en qui l'orifice de la vulve avait pris à la longue l'action d'un sphincter, s'ouvrant et se resserrant pour lâcher et retenir l'urine qui descendait dans le vagin à travers une crevasse qui était restée au plancher qui sépare ce canal de celui de l'urètre, à la suite d'une opération de la taille maladroitement faite.

ORGANES DES SENS.

Le polype voit sans yeux. C'est bien un animal, car il saisit avec ses pattes et porte sa proie à sa bouche; d'ailleurs sa substance n'est pas végétale, c'est de la chair comme les autres animaux.

Je conçois un toucher si exquis qu'il suppléerait aux quatre autres sens; il serait diversement affecté selon les odeurs, la saveur, les formes et les couleurs.

Le polype va à la lumière, se rend à l'endroit où abonde sa proie, il sent son voisinage, il évite les obstacles : il est tout œil.

VIE PARTICULIÈRE DES ORGANES.

L'anguille, la grenouille coupées, le muscle séparé du bœuf se meuvent; les intestins séparés du corps gardent leur mouvement péristaltique.

On coupe la tête à la vipère, on l'écorche, on l'ouvre, on lui arrache le cœur, le poumon, les entrailles; pendant plusieurs jours après ce supplice elle se meut, elle s'agite, elle se plie et se replie, son mouvement se ralentit ou s'accélère; elle se tourmente quand on la pique comme si elle était entière et vivante. Pourquoi dirais-je qu'elle ne vit pas?

Je suppose que vous ne connussiez point la vipère et que, vous la montrant dans cet état mutilé, je vous demandasse ce que c'est que cela ; vous me répondriez sans hésiter : cela, c'est un animal vivant. Que signifie cet aveu, sinon que l'assertion contraire est la suite d'un préjugé que vous avez à défendre ?

SYMPATHIE DES ORGANES.

Chaque organe est un animal ; chaque animal a son caractère particulier. Il y a sympathie marquée entre le diaphragme et le cerveau.

Si le diaphragme se crispe violemment, l'homme souffre et s'attriste.

Si l'homme souffre et s'attriste, le diaphragme se crispe violemment.

Le plaisir et la peine sont deux mouvements différents du diaphragme.

Le plaisir peut dégénérer en peine. Ce tissu agité en sens contraire, comme il arriverait si l'homme recevait à la fois la sensation du ridicule et du pathétique, pourrait tuer l'animal. Je connais cet état par expérience. Je vis en rêve une procession ; deux hommes se jettent à travers cette procession, c'étaient deux amis qui s'étaient perdus de vue depuis longtemps ; l'un des deux revenait de la Chine : celui-ci se mourait entre les bras de l'autre ; et en même temps que j'étais frappé de ce spectacle touchant, j'entendais le maître des cérémonies qui criait : « Que cet homme ne mourait-il à la Chine ! c'était bien la peine de s'en venir de si loin troubler tout l'ordre de ma procession ! »

Si ces deux mouvements opposés, dont l'un tendait à dilater le diaphragme, l'autre à le contracter, eussent été un peu plus violents ou un peu plus longs, j'en périssais subitement.

L'eunuque veut jouir, comme celui qui a la main coupée veut prendre avec cette main qu'il n'a plus.

ORGANES CONSIDÉRÉS COMME ANIMAUX.

C'est qu'ils ont chacun leur enfance, leur jeunesse, leur âge de vigueur, leur vieillesse et leur décrépitude.

Ces âges varient dans un individu, ils varient dans plusieurs individus.

ORGANES, ANIMAUX PARTICULIERS.

Il y aura des maladies inexplicables et dans presque toutes des phénomènes qu'on ne concevra point, si l'on se refuse à l'idée des organes considérés comme des animaux particuliers.

Toute la langue de la médecine pratique semble avoir été faite d'après cette supposition. Le médecin ne l'avoue pas, mais il raisonne, mais il parle, mais il ordonne en conséquence.

Imaginez un faisceau de fibres sensibles et vivantes, arrêtez les unes et les appliquez aux autres par deux nœuds formés à l'extrémité du faisceau.

Supposez qu'une portion de ces fibres entre en contraction violente tandis que l'autre demeure en repos, et vous aurez l'idée de ce que j'appelle la crampe.

Et quelle est la cause de la contraction d'une partie de ce faisceau? Peut-être l'exercice seul de la sensibilité, toutes les causes qui font le ver se tortiller, serpenter, rentrer en lui-même. Le ver et la fibre diffèrent peu.

ORGANES COMPARÉS AUX ANIMAUX.

Chaque organe peut être considéré comme un animal particulier. Ce qui blesse l'un et l'irrite, réjouit un autre.

L'urine âcre ne fait rien à l'urètre; le sperme indolent, fade et doux l'affecte voluptueusement et fortement.

Le chatouillement léger de la plante des pieds agite la machine entière. L'épine douloureuse n'y cause qu'une sensation locale.

La diversité des sensations locales est infinie, on en a trop négligé l'étude.

Les stimulants violents tuent sans presque causer de douleur; d'autres, moins actifs, ou tuent, ou même, sans tuer, causent des douleurs cruelles.

Les nerfs, après une secousse violente, conservent une trépidation qui dure quelquefois très-longtemps. Cela est démontré par le tremblement universel qui n'est qu'une succession rapide et tumultueuse de petites contractions et de petits relâchements.

Rien qui ressemble davantage aux ondulations de la corde vibrante ; rien qui prouve mieux la durée de la sensation et qui conduise plus directement au phénomène de la comparaison de deux idées dans l'opération de l'entendement, qu'on appelle jugement.

Je trouve, pour ainsi dire, ces animaux isolés. Tels, comme les zoophytes, n'ont que le sentiment et la vie.

D'autres ont le sentiment, la vie et la digestion, comme les polypes d'eau douce.

Depuis la molécule jusqu'à l'homme, il y a une chaîne d'êtres qui passent de l'état de stupidité vivante jusqu'à l'état d'extrême intelligence.

ORGANES, ANIMAUX SÉPARÉS.

Point d'organes qu'on ne trouve manquant dans un animal.

Homme, assemblage d'animaux où chacun garde sa fonction.

Chaque organe ou animal a son caractère d'abord, puis son influence sur les autres. De là la variété de ces symptômes qui semblent propres à un seul et étrangers aux autres qui en sont pourtant affectés.

Comment les organes prennent des habitudes? C'est peut-être le seul point sur lequel ils sont forcés de se concilier et de se mettre en société. Un chacun sacrifie une partie de son bien-être au bien-être d'un autre.

Combien de causes inconnues produisent en nous des habitudes et forment des retours périodiques!

Les organes ont non-seulement des formes, mais au goût et à l'odorat des qualités tout à fait différentes, autant différentes que les animaux entre eux : par conséquent, une digestion, une nourriture et une excrétion particulières. Bref, toutes fonctions plus distinctes qu'en différents animaux.

Preuve des habitudes sourdes, c'est que la fièvre reprend quelquefois sans que le principe fébrile subsiste.

Il se fait un frémissement involontaire dans l'organe qui souffre ; cette action lui est propre ; c'est alors qu'il se montre un animal distinct du reste.

Nos vices et nos vertus tiennent de fort près à nos organes.

L'aveugle qui ne voit pas les formes de l'homme qui souffre ;

le sourd qui n'entend pas ses cris; celui qui a la fibre raide et racornie, et qui n'a que des sensations obtuses; celui qui manque d'imagination et ne peut se rappeler le spectacle des événements passés, ne peuvent être doués ni d'une grande commisération, ni d'un goût bien exquis de la bonté et de la beauté, ni d'un violent amour de la vérité.

Il est vrai que quelquefois le vice naturel d'un organe se répare par l'exercice plus fréquent d'un autre. Si l'aveugle a perdu la sensation des formes et de tous les sentiments qui en émanent, il est bien plus sensible aux cris : le son de la voix est pour lui ce qu'est la physionomie pour celui qui voit.

J'ai connu une jeune aveugle qui recevait par l'oreille des sensations et des idées qui nous sont inconnues; elle distinguait des voix *blondes* et des voix *brunes*[1].

Les organes s'accoutument à une lésion qui s'accroît par des degrés insensibles; on peut percer les pieds et la main. La douleur subite aurait tué l'animal.

Chaque organe a son plaisir et sa douleur particulière, sa position, sa construction, sa chair, sa fonction, ses maladies accidentelles, héréditaires, ses dégoûts, ses appétits, ses remèdes, ses sensations, sa volonté, ses mouvements, sa nutrition, ses stimulants, son traitement approprié, sa naissance, son développement.

La même maladie transférée par métastase d'un organe à un autre présente des phénomènes et produit des sensations plus variées que la même maladie fixée au même lieu dans des animaux différents. La goutte brûle, pique, déchire le pied; à la main, c'est autre chose; sur les intestins, à l'estomac, aux reins, aux poumons, à la tête, aux yeux, aux articulations, autant de douleurs différentes.

DE L'ORGANISATION PROPRE A CHAQUE ESPÈCE, OISEAUX DE PROIE.

Ce sont des espèces de vessies emplumées et ailées. Il y a communication entre la poitrine et le ventre. L'air des vésicules du poumon pénètre la cavité des os, qu'ils ont vides; ainsi, lorsque nous les voyons planer dans les régions les plus hautes de

1. Voir tome I l'*Addition* à la *Lettre sur les aveugles*.

l'atmosphère et s'y tenir aussi longtemps, c'est moins l'effet de leur longue envergure que de leur conformation qui rend presque toutes les parties de leur corps perméables à l'air et susceptibles de dilatation.

L'organisation détermine les fonctions et les besoins ; et quelquefois les besoins refluent sur l'organisation, et cette influence peut aller quelquefois jusqu'à produire des organes, toujours jusqu'à les transformer [1].

Trois petits enfants : pénis très-gros, avec abondance de sperme ; l'âme toute tournée au coït ; stupides, tristes et sauvages, mais salaces à l'excès.

LE TOUCHER.

Boerhaave, dans son ouvrage intitulé : *Hippocrates impetum faciens* [2], dit de lui-même qu'ayant perdu l'ouïe, il entendait un air en posant la main sur l'instrument.

Une autre impression des nerfs et du cerveau, c'est d'éprouver des changements par l'impression des corps qui nous entourent, de les éprouver dans les organes sur lesquels ces impressions sont faites, et d'en conserver le souvenir plus ou moins de temps.

Si l'impression s'est faite sur la peau, la sensation est du toucher.

Aucun lieu sur la peau qui ne soit sensible.

La peau est un tissu dense, composé d'un grand nombre de cellules rapprochées, dont les fibres sont entrelacées et embarrassées les unes dans les autres. Elle est extensible, contractile et poreuse. Elle a ses veines et ses artères, avec une grande quantité de nerfs qu'on ne saurait suivre jusqu'à leur extrémité. Il y a le tissu cellulaire placé entre la peau et les muscles ; la

1. C'est le développement de cette idée qui a fait l'originalité et le mérite de Lamarck.

2. Ce n'est point du grand Boerhaave qu'il est ici question, mais de Kaau-Boerhaave, son neveu. Le titre de l'ouvrage est *Impetum faciens dictum Hippocrati per corpus consentiens, philologice et physiologice illustratum*, Lugduni Batavorum, 1745.

peau s'y confond peu à peu en se relâchant, et c'est en s'enfonçant dans ses intervalles remplis de graisse que sont produites les fossettes.

Il y a peu de parties où les fibres musculaires soient placées immédiatement sous la peau, sans en être séparées par la graisse.

Il y a des parties où les fibres tendineuses des muscles s'insèrent dans la peau, comme à la paume de la main, à la plante des pieds.

L'épiderme enlevé, la peau est presque sans inégalité; on n'y voit que de petits grains fort menus.

L'extrémité des doigts montre de plus grandes papilles arrondies et placées dans les fossettes de l'épiderme. On a de la peine à découvrir les nerfs qui s'y distribuent. Ces papilles sont faites de vaisseaux et de nerfs liés ensemble par le tissu cellulaire.

Elles paraissent longues et en forme de poils aux lèvres; macérées, elles sont très-visibles à la langue.

La peau est couverte d'une enveloppe qui lui est adhérente par une infinité de petits vaisseaux et de poils qui la traversent.

La surface externe de cette enveloppe est cornée, sèche, incorruptible, insensible, sans vaisseaux ni nerfs, pleine de rugosités d'une direction déterminée et écailleuses : c'est l'épiderme.

L'épiderme est percé de pores dont les uns laissent passer la sueur, les plus petits l'insensible transpiration.

Le feu et le frottement l'épaississent; il s'attache de nouvelles lames à la première et il se forme une callosité.

On distingue à l'épiderme deux lames dans les nègres.

La surface interne de l'épiderme est plus pulpeuse, demi-fluide et comme muqueuse.

L'épiderme des Européens se sépare difficilement. Celui des nègres d'Afrique plus aisément; ils l'ont même vraiment membraneux, solide et séparable.

Il reçoit les papilles dans ses cavités molles, et c'est ce qu'on appelle le corps réticulaire de Malpighi.

L'épiderme n'est pas percé en forme de crible.

L'épiderme n'a point de vaisseaux; il s'use, il se régénère, n'est pas sensible. C'est la concrétion d'une humeur qui s'exhale de la peau, concrétion percée par les conduits exhalants et inha-

lants dont les orifices sont unis par un gluten qui les environne.

Sous la peau, glandes sébacées qui la percent par leurs conduits excréteurs, et dont l'enduit mou, demi-fluide, qu'elles répandent sur l'épiderme le fait reluire.

Poils naissent du tissu cellulaire, d'un petit bulbe membraneux, vasculaire, sensible.

Ongles, de la même nature et structure que l'épiderme.

Les ongles tiennent à l'épiderme. La macération les sépare. L'épiderme couvre l'ongle en dehors et en dedans.

L'ongle est fait de plusieurs feuillets de l'épiderme, dont on dit que la mort n'arrête pas l'accroissement[1].

LA PEAU.

C'est l'enveloppe générale du corps; percée d'ouvertures, elle y existe, mais rebroussée.

Sa structure générale est celle des membranes. Elle a dessous les artères et les veines, qu'on discerne aux peaux fines et blanches.

Son excrétion prouve des vaisseaux excrétoires. Elle fourmille de filets nerveux.

Elle est musculeuse et irritable. Elle a des papilles chatouilleuses, d'où s'exhale la matière perspirable.

LE GOUT.

Le goût est le dernier des organes qui s'éteigne. Il n'est donc pas étonnant que les vieillards aiment la table.

Le siége du goût est dans la langue. Il s'affaiblit en approchant de l'épiglotte. Une fille qui pour toute langue n'avait qu'un tubercule, goûtait.

La langue a des papilles de deux espèces, des tronquées et des frangiformes.

1. C'est un fait souvent cité, mais s'il est réel, cet allongement dure peu et ne serait sans doute pas aussi apparent sans la rétraction des parties charnues voisines.

Le palais, le tour de la bouche, le gosier sont encore des organes servant au goût.

Aliments désagréables, nuisibles; agréables, sains.

L'ODORAT.

La partie extérieure de l'organe qui discerne les odeurs est le nez.

Il y a le sinus pituitaire; il y a la membrane pituitaire et ses glandes.

Le chien a l'odorat très-fin. L'ours blanc sent plus finement encore, et le phoque plus finement que l'ours blanc.

L'odeur sert aussi à discerner les aliments sains et malsains.

Les animaux qui ont à chercher leur proie au loin ou à discerner leur nourriture entre les plantes, ont l'odorat très-fin.

L'odorat s'opère au moyen d'une membrane pulpeuse, molle, vasculaire, papillaire, poreuse, qui tapisse la cavité interne des narines.

Grand nombre de nerfs très-mous et presque nus.

Mucus fourni par les artères, les défend. Cornets et cavernes qui donnent lieu à l'étendue de la membrane odorifère. Sinus, coquilles, etc.

Picotement de la membrane, éternument; larmes descendant dans le nez délayent le mucus. Sympathie : odeur des médicaments, purge.

Cornets spiraux et nombreux dans les animaux à odorat fin.

Cornets parallèles et en peigne dans les poissons.

La morve ne vient point du cerveau; c'est une excrétion utile et propre au nez.

L'OUIE.

Il faut distinguer dans l'oreille le méat auditif, le tympan, le labyrinthe.

L'oreille est cartilagineuse et élastique. Elle a ses glandes cérumineuses.

Le son entre par la bouche, les narines, la trompe d'Eustache.

L'air ondule. Les rayons sonores se rassemblent dans le méat auditif.

Ils trouvent au fond de ce conduit la membrane concave du tympan.

Cette membrane oscille, son oscillation met en mouvement les petits os : le marteau, l'enclume, l'étrier.

De là ils vont au trou ovale. Le frémissement se continue au vestibule, au cochléa[1], au labyrinthe, d'où leur impression passe au cerveau.

Un grain de poussière dans le canal d'Eustache, on n'entend pas.

Les poissons n'ont point cet organe, ils entendent comme par un toucher direct.

Oscillations, pas moins de trente par seconde pour être entendues. En une seconde le son parcourt 1,038 pieds[2] de Paris.

La chaleur augmente sa vitesse; en Guinée, 1,098 pieds.

L'écho suppose entre le corps sonore et l'oreille, une distance de 110 pieds; sans quoi le son devient continu en se pressant, comme le ruban de feu[3] pour l'œil.

La membrane du tympan fait bouclier en dedans; très-tendue, très-susceptible d'oscillations.

Sympathie des dents avec l'oreille.

Brûlure de l'oreille produit sons.

Ouïe difficile à expliquer. C'est l'anatomie comparée qui éclaircira cela.

Les oiseaux et les poissons entendent sans limaçon. Canaux demi-circulaires manquent dans l'éléphant.

Chemin du son : l'oreille externe, le conduit auditif, membrane du tympan; au moyen des os contigus au vestibule, à

1. Limaçon.

2. Exactement, d'après les mesures modernes, 331 mètres 3, par seconde à la température de zéro.

3. Un charbon incandescent auquel on fait subir un mouvement de rotation.

la caisse; la fenêtre ronde et le limaçon. Machine très-compliquée et à laquelle on ne connaît encore rien[1].

Son se communique au nerf auditif, par la trompe, par les dents, par les os du crâne.

L'organe de l'ouïe est fait de cartilages élastiques et d'os durs.

Le lièvre pusillanime a cinq tours au limaçon.

Le son le plus aigu qui puisse être entendu produit 7,520 oscillations dans une seconde.

LA VUE.

Cet organe est fait d'humeurs et propre aux réfractions; parties tendres qu'il fallait garantir.

Sourcils, défense extérieure, en dirigeant la sueur sur le côté des joues.

Paupière couvre le globe et se couche sur la sclérotique; conjonctive ou cornée à laquelle elle s'unit intimement. Paupières sont très-sensibles.

Cils qui rejettent le trop de lumière.

Glandes sébacées de Meibomius le long du bord des paupières, donnent suif qui enduit les paupières et empêche le frottement douloureux.

La matière des larmes arrose la cornée en entretenant sa souplesse, et entraîne les insectes et autres petits corps. Cette matière est le produit d'une glande; le surplus passe par les points lacrymaux, dans le sac lacrymal et de là dans la narine par le conduit du même nom.

L'orbite, emplacement graisseux de l'œil.

Nerf optique; expansion de ce nerf.

Enveloppe générale du globe, sclérotique. C'est la membrane interne de la dure-mère séparée du nerf.

Le périoste de l'œil; c'est la membrane externe de la dure-mère séparée du nerf.

1. Mais que les travaux modernes ont élucidée d'une façon satisfaisante.

La pie-mère tapisse la partie interne de la sclérotique en se séparant du nerf.

La substance médullaire de la partie interne du nerf dépouillée, continue au cerveau, mais séparée par des cloisons cellulaires, se réunit en une papille conique, blanche, aplatie, pénètre par les trous du cercle blanc de la choroïde, s'épanouit et forme la rétine, membrane la plus interne de l'œil.

La sclérotique est percée à sa partie antérieure d'un trou orbiculaire.

Autour de ce trou est attachée une partie plus convexe, transparente, formée de plusieurs lames, sensible, presque circulaire. C'est la cornée, passage de la lumière au fond de l'œil.

La conjonctive s'éloigne des paupières à la partie antérieure la plus plane de la sclérotique et devient la cornée.

La conjonctive est unie avec la sclérotique.

La choroïde commence par un cercle blanc percé de plusieurs trous et terminant la substance du nerf optique à l'endroit où la rétine et son artère centrale l'abandonnent. Devenant de là de plus en plus concentrique, elle s'épanouit entre la sclérotique, et parvenue à l'origine de la cornée transparente, elle s'unit exactement avec la sclérotique.

Cette membrane, dont l'épanouissement tendait à faire une sphère, s'étend autour de la cornée, forme un cercle qu'on appelle pupille.

La partie antérieure de cet anneau se nomme iris.

La partie postérieure couverte de noir se nomme uvée.

Les humeurs soutiennent ces tuniques.

L'humeur vitrée touche à la rétine.

En devant du corps vitré et derrière l'uvée, le cristallin.

L'humeur aqueuse occupe l'espace triangulaire curviligne, entre l'uvée et le cristallin.

Chemin des rayons de la lumière dans l'œil. Traversent la cornée, se réfractent; passent dans l'humeur aqueuse, convergent, mais un peu moins; deviennent presque parallèles; tombent sur le cristallin; convergent beaucoup; au sortir du cristallin continuent de converger dans l'humeur vitrée moins que dans le cristallin, mais plus qu'avant d'y entrer; puis atteignent la rétine où l'image se peint, mais renversée, parce que les rayons des extrémités de l'objet se sont croisés.

Le cristallin est mobile en avant et en arrière. En se portant en avant, il corrige les rayons trop divergents. En arrière, il corrige les rayons trop convergents.

Le point de vision distincte des myopes, ou yeux denses et convexes, est entre un et sept pouces de distance de l'œil. Celui des presbytes est entre quinze et trente pouces.

Mesure de la grandeur : objet au sommet d'un angle dont la cornée est la base.

EXAMEN EXPÉRIMENTAL DE LA MANIÈRE DONT SE FAIT LA SENSATION DE L'ŒIL SUR UN ARBRE.

Le champ de l'œil en embrasse une partie. Si l'œil ne réitère pas l'expérience, il ne connaîtra pas l'arbre.

Si la partie embrassée dans la première expérience par le champ de l'œil ne se lie pas à la première, en sorte qu'une partie de ce qu'on a vu se joigne à une partie de ce qu'on voit, on aura beau multiplier les expériences, on aura parcouru tout l'arbre, mais les expériences ne se liant point les unes aux autres, on n'aura point la notion précise d'un arbre.

Pour avoir cette notion exacte et des parties et de l'ensemble, il faut que l'imagination peigne le tout dans l'entendement et que j'en éprouve la sensation, comme si l'arbre était présent ; et si l'on examine bien ce qui se passe dans l'entendement lorsqu'on veut apercevoir l'arbre en entier, l'on procède au dedans de soi comme on a procédé au dehors : par champs plus ou moins étendus qui empiètent successivement les uns sur les autres, et qu'on parcourt avec une extrême rapidité, une rapidité si grande qu'on se persuade qu'on voit en dedans tout l'arbre à la fois, comme on se persuade qu'on l'a vu tout entier à la fois hors de soi, ce qui n'est vrai ni dans l'un ni dans l'autre cas.

Il faut commencer par ceci : voir un objet et y attacher un son, le son arbre ; puis dire, entendre le mot arbre.

Voir un objet, en embrasser un champ, celui de l'œil, et procéder de l'extrémité des racines, de champ en champ, jusqu'au sommet, attachant à chaque partie qui offre des formes très-distinctes les mots filaments, racines, tronc, écorce, bran-

ches, pédicules, feuilles, nervures, fleurs et fruits; puis le mot arbre qui comprend le tout. Puis le même mot répété.

Il semble que nous passions nos jours par de petits jours et par de petites nuits.

Premièrement, il fait nuit toutes les fois que nous fermons nos paupières; et combien cela ne nous arrive-t-il pas?

Si nous ne nous apercevons pas de toutes ces petites nuits, c'est que nous n'y faisons pas attention, car lorsque nous y faisons attention nous nous en apercevons.

Ou bien, c'est que l'impression de la lumière reçue dure en nous plus que la durée du clignotement, et qu'il n'y a point de cessation de lumière; c'est ici comme au ruban de feu formé par la pointe du charbon ardent.

Autre phénomène : nous ne pouvons penser, voir, entendre, goûter, flairer, être au toucher en même temps; nous ne pouvons être qu'à une chose à la fois. Nous cessons de voir quand nous écoutons, et ainsi des autres sensations. Nous croyons le contraire, mais l'expérience nous désabuse bientôt.

Toutes sortes d'impressions se font, mais nous ne sommes jamais qu'à une.

Notre âme est au milieu de ces sensations comme un convive à une table tumultueuse qui cause avec son voisin; il n'entend pas les autres.

Mais comment se fait-il que nous traversions Paris à travers toutes sortes d'embarras, profondément occupés d'une idée, par conséquent parfaitement distraits sur tout ce qui se rencontre, se passe, nous touche, s'oppose à nous, nous environne, sans accident, sans nous tuer, sans blesser les autres? Comment même se fait-il que dans les choses de pure habitude et de pure sensation nous fassions les choses d'autant mieux que nous y pensons moins? Nous montons parfaitement bien notre escalier pendant la nuit, si nous n'y pensons pas; nous commençons à tâtonner quand nous y pensons. Le jour, l'esprit occupé, nous le montons, nous le descendons comme s'il faisait nuit.

Il y a plus : il fait nuit en plein midi dans les rues pour celui qui pense profondément, et nuit profonde.

L'œil nous mène. Nous sommes l'aveugle, l'œil est le chien qui nous conduit, et si l'œil n'était pas réellement un animal se

prêtant à la diversité des sensations, comment nous conduirait-il? Car ce n'est pas ici une affaire d'habitude. Les obstacles qu'il évite sont à chaque instant tout nouveaux pour lui. L'œil voit; l'œil vit; l'œil sent; l'œil conduit de lui-même; l'œil évite les obstacles; l'œil nous mène et nous mène sûrement; l'œil ne se trompe que sur les choses qu'il ne voit pas; l'œil est frappé subitement et il arrête; l'œil accélère, retarde, détourne, veille à sa conservation propre et à celle du reste de l'équipage. Que fait de plus et de mieux un cocher sur son siége?

C'est que l'œil est un animal dans un animal, exerçant très-bien ses fonctions tout seul. Idées auxquelles on peut donner toute la vraisemblance imaginable.

Combien cet organe serait trompeur si son jugement n'était sans cesse rectifié par le toucher.

L'œil s'obscurcit dans la peur et dans la tristesse; s'allume dans la colère; brille dans l'amour; dans l'amour, il est humide; sec dans la colère et quelquefois sanglant.

L'œil est récréé ou blessé? Je ne crois pas cela. Le plaisir et la douleur sont ailleurs. Cependant l'œil change de formes selon l'objet; mais on n'a pas de plaisir à l'œil. Observation que je crois vraie et neuve.

La forme de l'œil est variable, il s'aplatit ou se sphérise selon la distance des objets à voir.

Ceux qui voient la nuit s'éclairent eux-mêmes; ils ont les yeux phosphoriques.

Un M. Kleckenberg, commis au bureau de Hollande, ne saurait distinguer le vert du rouge[1].

Le fils d'un écrivain d'Amsterdam ne distingue aucune demi-teinte.

Combien d'expériences à faire sur ces deux individus singuliers!

Si dans l'*amaurosis* un œil est privé de la vision et qu'on ferme le bon, la prunelle est immobile. Si l'on rend la lumière à celui-ci, la prunelle malade se meut et se contracte. Sympathie[2].

1. Cas de daltonisme.

2. Il y a autre chose que de la sympathie; il y a le chiasma ou croisement des nerfs optiques.

La sympathie ne suppose pas toujours connexion; il suffit d'une habitude.

Les couleuvres n'ont point d'œil[1].

L'œil ne souffre point l'huile.

Artères de Ridley gonflées montrant des mouches qui volent[2].

SENS INTERNES.

ENTENDEMENT.

Ce que nous connaissons le moins, c'est nous. L'objet, l'impression, la représentation, l'attention.

Dans l'insomnie, il y a représentation involontaire d'un ou de plusieurs objets.

L'imagination, faculté de revoir les choses absentes.

Mémoire varie avec l'âge. Le cerveau s'endurcit et la mémoire s'efface.

On vit sans aucune sensation. Exemple d'un vieillard qui n'éprouvait ni la faim, ni la soif.

Musicien qui reste musicien après la perte de la mémoire des notes.

La mémoire est des signes, l'imagination des objets. La mémoire fait les érudits, l'imagination les poëtes.

VESTIGES. — ORDRE DES VESTIGES.

Ceux qui sont sans yeux voient par le toucher. Un toucher exquis suppléerait à tous les sens.

Pour expliquer l'oubli, voyons ce qui se passe en nous. Nous faisons effort pour nous rappeler les syllabes du son, si c'est un mot; les caractères de la chose, si l'objet est physique; la physionomie, les fonctions, si c'est une personne.

1. Diderot paraît avoir assez mal connu les couleuvres, qui ont des yeux et ne tètent pas les vaches.

2. Les mouches volantes sont produites par différentes causes. Celle qui est indiquée ici en est une.

Les signes servent beaucoup à la mémoire. Un enfant de dix ans élevé parmi les ours resta sans mémoire[1].

L'organisation et la vie, voilà l'âme; encore l'organisation est-elle si variable!...

La femme qui continue son discours interrompu par une attaque de catalepsie.

On ne pense pas toujours. On ne pense pas dans le sommeil profond.

On ne voit nettement qu'un objet à la fois.

Le jugement distingue les idées, le génie les rapproche.

Le délire ou le sang violemment porté à la tête; la stupidité, le sang porté à la tête trop faiblement.

La volonté, la liberté, la douleur qui garde l'homme, le plaisir qui le perd, le désir qui le tourmente, l'aversion, la crainte, la cruauté, la terreur, le courage, le sommeil, le rêve, l'ennui.

Il y a des causes qui agissent sur nous intérieurement comme extérieurement.

Mouvements involontaires des organes. Maladies, plaisirs, peines, etc.

Organes s'agitant d'eux-mêmes pendant la nuit.

La mémoire, l'imagination, les impressions passées, mais accompagnées de plaisir, d'effroi, de douleur, etc.

Les yeux fermés nous réveillent une longue succession de couleurs; les oreilles une longue succession de sons.

Ce réveil peut se faire de soi-même par le seul mouvement de l'organe qui se dispose spontanément comme s'il était affecté par la présence de l'objet.

S'il y a quelque ordre dans ce réveil des sensations, le rêve ressemble à la veille, si l'on dort. Il y a mémoire fidèle si l'on veille.

Ainsi la mémoire n'est donc qu'un enchaînement fidèle de sensations qui se réveillent successivement comme elles ont été reçues. Propriété de l'organe.

1. C'est l'enfant trouvé en 1694 dans les forêts de la Lithuanie et dont Bernard Connor, alors premier médecin de Jean Sobieski, roi de Pologne, raconte l'histoire dans son *Evangelium medici,* p. 133, 134, 135. La Mettrie a détaillé le fait dans l'*Histoire naturelle de l'âme.*

Ainsi l'imagination n'est donc qu'un enchaînement fidèle de sensations qui se réveillent dans l'organe.

Mémoire des sons
Mémoire des goûts
Mémoire des odeurs
Mémoire du toucher
} ou plutôt imagination.

Mémoire n'est que des mots presque sans images.

La mémoire agite moins et l'orateur et l'auditeur que l'imagination.

On a la mémoire et l'imagination plus durables et plus fidèles des choses qui nous ont affectés fortement que des autres.

Les hommes sans imagination sont durs. Ils sont aveugles de l'âme comme les aveugles de corps.

On rendrait un enfant imbécile en lui montrant perpétuellement des objets nouveaux; il aurait tout vu et rien retenu.

On détruit la mémoire en ceux qui en ont en rompant le fil entre les sensations par des sensations décousues.

Présence du bien réjouit.

Désir du bien donne de l'amour.

L'attente du bien produit l'espérance.

La présence du mal donne de la tristesse, de la terreur, etc.

La suite du mal, de la haine.

L'attente du mal, de la crainte.

La crainte est du mal à venir; la terreur, du mal présent.

Suite des effets des passions qui s'enchaînent et se suivent dans le corps dont l'origine est dans la présence de l'objet, ou la mémoire du mot ou l'imagination. Premier choc, le reste suit.

La sensibilité des nerfs rend les artères plus irritables.

Sympathie des organes vient des anastomoses des artères et veines qui poussent le sang de l'une dans l'autre partie.

Similitude d'organisation; matrice et mamelle.

Continuation des membranes; pierre dans la vessie donne des démangeaisons au gland.

Communication et anastomoses des nerfs.

Le corps produirait tout ce qu'il produit sans âme; cela n'est pas infiniment difficile à démontrer. L'action supposée d'une âme l'est davantage.

La sensibilité du tout détruite par interposition de matière sensible hétérogène.

La mobilité rend la sensibilité plus forte ou plus sentie. Immobilité la détruit dans le tout.

DE L'ORIGINE OU SENSORIUM COMMUNE.

On se trouble par le tournoiement, par l'éblouissement, par le spectacle des grandes profondeurs ou hauteurs. Alors le tout est affecté en même temps par une cause commune ou par la violence d'une cause particulière.

SENS EN GÉNÉRAL.

Tout ce qui peut affecter les sens doit plaire ou déplaire, selon la force ou la nature de l'impulsion.

Ainsi il y aura des couleurs qui récréeront ou blesseront l'œil.

Des sons qui amuseront ou blesseront l'oreille.

Des saveurs qui répugneront ou inviteront le palais.

Des formes et des mouvements qui agréeront ou non au toucher.

Pour les formes, je ne crois pas qu'il puisse y en avoir d'agréables ou de désagréables à l'œil que celles qui le fatigueront, comme de petits plis, les irrégularités, les bizarreries, le défaut de symétrie, tout ce qui rompt l'enchaînement naturel ou la loi d'unité. L'ensemble du vase et du piédestal, difficile à trouver. Celles qui appliquent trop l'organe.

Nerfs pour le toucher.

Papilles pour le goût.

Membranes pour l'odorat.

Corps durs et creux pour le son.

Humeurs pour l'œil.

Si la sensation était aussi forte dans l'absence que dans la présence de l'objet, on verrait, on toucherait, on sentirait toujours, on serait fou.

(Parler ici des passions, des apparitions, des revenants, de l'immortalité de l'âme, etc.)

Lorsque nous avons les yeux ouverts et l'esprit distrait,

nos sens n'en sont pas moins frappés par les objets ainsi qu'à l'ordinaire, mais l'âme occupée n'en reçoit pas moins l'image et ne s'en souvient jamais : c'est pour elle comme si rien n'avait frappé la vue. (Je ne crois pas cela.)

Il y a une chose à remarquer dans nos sens; c'est que nous les exerçons comme la nature nous les a donnés et que les circonstances et le besoin l'exigent, mais nous ne les perfectionnons pas. Nous ne nous apprenons pas à voir, à flairer, à sentir, à écouter, à moins que notre profession ne nous y force.

Tout ce qui appartient à une classe nombreuse d'hommes appartient à tous à de très-petites différences près. Tel qui n'a jamais appris de musique entendrait comme le musicien; tel qui ne voit pas comme le sauvage verrait comme lui, si son œil était exercé.

Un mot sur les formes vagues et indécises pour l'œil. Par exemple, je ne vois en mer qu'un point nébuleux qui ne me dit rien, mais ce point nébuleux est un vaisseau pour celui qui l'a souvent observé et peut être un vaisseau très-distinct.

Comment cela s'est-il fait? D'abord ce n'était pour le sauvage comme pour moi qu'un point nébuleux; mais ce point nébuleux, à force d'être devenu pour le sauvage le signe caractéristique d'un vaisseau, est réellement devenu un vaisseau qu'il voit dans son imagination très-distinctement. C'est toujours un point nébuleux, mais qui réveille l'image d'un vaisseau. Ce point est comme un mot, le mot arbre qui n'est qu'un son, mais qui me rappelle un arbre, que je vois.

Faim et soif. Estomac, organe de la faim; l'estomac, avec l'œsophage, de la soif.

SENSATIONS.

Leur variété s'explique, ce me semble, fort simplement par la variété des manières dont un même organe peut être affecté.

L'évaporation de la tubéreuse n'étant pas la même que celle de la rose, l'organe en doit être diversement affecté et la sensation diverse.

L'évaporation de la rose en bouton n'étant pas la même que celle de la rose épanouie ou fanée, autant d'impressions différentes, autant de sensations diverses.

Il en est de même du froid et du chaud dans tous leurs degrés.

Ce qui serait très-extraordinaire, vu les variétés des organes et des corpuscules agissants, c'est que les sensations fussent peu variées.

SON.

Pourquoi l'air sonore n'ébranle-t-il pas la lumière d'une bougie, lui qui ébranle une autre corde[1] ?

RÉPONSE A L'OBJECTION QUE LA CONTINUITÉ DE LA SENSATION DEVRAIT SOUTENIR LA CONTINUITÉ DU JUGEMENT, COMME DANS L'ŒIL, VOIR TOUJOURS L'OBJET RENVERSÉ.

Si l'on touche une boule avec deux doigts croisés, on en sent deux; mais continuez l'expérience, et bientôt vous n'en sentirez plus qu'une.

Chaque sens a son nerf et sa fonction.

Quelle que soit la fonction de l'organe, ou de l'origine ou du principe de tous les nerfs réunis, en quelque lieu qu'on le place, il a certainement sa fonction particulière. Quelle est-elle?

LA PENSÉE.

La pensée est volontaire et involontaire, je veux penser à telle chose et j'y pense. Je continue d'y penser sans le vouloir, et je continuerais dans la distraction et la lassitude.

PASSIONS.

VOLONTÉ, LIBERTÉ.

La volonté n'est pas moins mécanique que l'entendement. Un acte de la volonté sans cause est une chimère.

On a dit que rien ne se fait par saut dans la nature[2]. L'animal, l'homme, tout être est soumis à cette loi générale.

1. Il s'agit ici du son rendu par une corde d'instrument suspendu dans le voisinage d'un autre instrument dont on joue.

2. *Natura non facit saltum.* (Linné.)

On dit que le désir naît de la volonté, c'est le contraire, c'est du désir que naît la volonté. Le désir est fils de l'organisation. Le bonheur et le malheur fils du bien-être et du mal-être. On veut être heureux.

Il n'y a qu'une passion, celle d'être heureux. Elle prend différents noms, selon les objets; elle est vice et vertu, selon sa violence, ses moyens et ses effets.

DE LA SUCCESSION DES PASSIONS DIVERSES DANS LA MÊME PASSION.

L'amant colère n'aime plus; l'amant jaloux n'aime plus; l'amant fatigué n'aime plus; l'amant qui souffre n'aime plus; cependant il aime toujours. Même passion, même objet, différents mouvements.

Si l'une de ces passions qui se succèdent vient à durer, l'amour est éteint.

L'amour est plus facile à expliquer que la faim, car le fruit n'éprouve pas le désir d'être mangé.

Toute passion commence diversement, mais il n'y en a aucune qui ne puisse finir par le délire ou le trouble d'un organe qui met en mouvement tous les autres; l'œil s'obscurcit, l'oreille tinte, etc. La passion varie, le délire est le même. Le délire de l'amour le même que le délire de la colère. Personne n'a parlé de cette identité du délire, il montre cependant bien qu'il y a beaucoup d'objets de passions, mais peu de passions ou peu d'organes de passions.

Rien ne montre tant la conspiration des organes que ce qui arrive dans la passion, telle que l'amour, ou la colère, ou l'admiration.

Je ne doute point que chaque passion n'ait une espèce de pouls qui lui soit propre, ainsi que chaque organe ou maladie.

Dans les accès de passions violentes les parties se rapprochent, se raccourcissent, deviennent denses comme la pierre. Pour peu que cet état ait duré, il est suivi d'une grande lassitude.

Je crois que les illusions de l'amour viennent de l'arbitraire des formes qui constituent la beauté. Plus les idées de beauté sont déterminées, moins ces illusions sont fortes. Un peintre y est moins sujet que nous.

Association fausse et capricieuse de l'idée du plaisir avec l'idée de beauté. Je suis si heureux entre les bras de cette femme! donc elle est belle, donc il faut avoir l'œil comme elle l'a, la bouche comme elle l'a pour me rendre aussi heureux; sophisme du plaisir.

Nous raisonnons de ses défauts comme de ceux d'un grand homme; s'il n'était pas jaloux, fou, vain, capricieux, il ne serait pas ce génie[1].

Il s'établit une nécessité de cause et d'effet, et cette nécessité une fois présupposée, les défauts essentiels à la production du bel effet cessent d'être des défauts.

Le fumier perd sa qualité dégoûtante considéré comme le principe de la fécondité de la terre.

Les violents accès des passions peuvent dépraver les liqueurs. Témoin cet homme dont il est parlé dans les *Mélanges des curieux de la Nature*, année 1706, qui, dans le transport de la colère, se mordit lui-même et devint enragé[2].

Il y a les peines et les plaisirs de réminiscence; les passions de réminiscence.

Les passions de réminiscence ont quelquefois produit à de longs intervalles des effets, inspiré des projets, entraîné à des procédés qu'elles n'avaient point occasionnés au moment où elles avaient été excitées. Ce qui porterait à croire que la mémoire d'une injure a plus d'effet que l'injure, et que le ressentiment est plus dangereux que la colère.

L'injure s'aggrave par la mémoire au delà de son effet au moment où on l'éprouve; on se persuade qu'on ne s'est pas assez fâché et l'on se fâche trop.

Pourquoi sommes-nous plus susceptibles de douleur que de plaisir ou plus sensibles à la douleur? C'est que la douleur agite les brins du faisceau d'une manière violente et destructive, et que le plaisir au contraire ne les tiraille pas jusqu'à les blesser, ou que, quand cela arrive, le plaisir se change en douleur.

L'un et l'autre.

De la sensation actuelle. — De la pensée. — De la mémoire.

1. Voltaire.

2. Il y a encore là, certainement, une observation incomplète et par conséquent fausse.

— De l'agitation spontanée. — Des organes et de la cessation de la peine.

DES IDÉES DES PASSIONS ET DES MAUX PHYSIQUES.

Quelle idée peut-on avoir d'une douleur qu'on n'a point éprouvée?

Quelle idée reste-t-il d'une douleur quand elle est passée?

Quelle idée l'homme tranquille a-t-il de la colère, le vieillard de l'amour?

Goutte, néphrétique, douleur, fièvre, amour, que désignent ces mots?

Ils sont quelquefois accompagnés d'un mouvement sympathique des organes. Comment s'excite ce mouvement? Par la force de l'imagination qui nous rend la présence de l'objet.

Celui qui souffre de la poitrine, en parlant me rend poitrinaire; ce viscère s'embarrasse chez moi comme chez lui.

Il y a je ne sais quelle singerie dans les organes, ou cette singerie leur est ordonnée par l'imagination. Cela peut jeter quelque lumière sur les émotions populaires et autres maladies épidémiques.

Il y a des personnes dans lesquelles le signe réveille la sensation aussi puissamment que la chose. Il y avait un homme qu'on aurait fait sauter par la fenêtre et peut-être fait mourir par le seul signe du chatouillement. Je ne sais si ce signe réveillait en lui la sensation même du chatouillement, ou si ce n'était que la menace d'une chose qu'il craignait à l'excès.

CORRESPONDANCE DES IDÉES AVEC LE MOUVEMENT DES ORGANES.

La fureur enflamme les yeux, serre les poings et les dents et arrondit les paupières.

La fierté relève la tête, la gravité l'affermit.

Cette correspondance se remarque dans l'homme et dans les animaux. C'est le fond des études de l'imitateur de Nature.

Chaque passion a son action propre. Cette action s'exécute par des mouvements du corps.

Entre les parties du corps il y a des sympathies organiques.

De la liaison des passions avec des organes naissent les voix ou les cris. Si la douleur pique l'intestin d'un enfant chinois ou européen, c'est le même instrument, la même corde, le même harpeur, pourquoi le son ou le cri différerait-il? Les interjections sont les mêmes dans toutes les langues.

C'est ainsi que tel son se lie nécessairement avec telle sensation.

C'est de cette correspondance qu'il faut déduire les yeux tendres de l'amant passionné, et l'érection, peut-être l'accroissement de force dans tous les instants de passion, dans la frayeur, dans la fièvre, etc.

Pourquoi recourir à un petit harpeur[1], inintelligible, qui n'est pas même atomique, qui n'a point d'organes, qui n'est pas dans le lieu, qui est essentiellement hétérogène avec l'instrument, qui n'a aucune sorte de toucher et qui pince des cordes?

La bonne musique est bien voisine de la langue primitive.

SENSATIONS.

La sensation et la volition qui la suit sont corporelles; ce sont deux fonctions du cerveau. La volition précède l'action des fibres musculaires.

Sensation : une manière d'être de l'âme qui en a la conscience et qui s'est produite en elle-même par ses propres opérations ou par un changement quelconque excité dans le système nerveux.

Comment dans les narines, qui ne sont que la même peau extérieure du nez repliée, la sensation est-elle si diverse? A l'anus? au vagin?

Point de mélodie sans la durée de la sensation des sons qui se succèdent quelquefois si rapidement.

Si les sensations extérieures ou qui me viennent du dehors et les sensations intérieures ou qui émanent de moi m'étaient

1. L'âme.

aussi intimes, tout serait moi et je serais tout. Je tuerais avec aussi peu de scrupule que je m'arrache une épine du pied ou que je me coupe un cor qui me fait souffrir, mais heureusement le mal d'autrui n'est que songe, et il y a une grande différence entre la douleur que je vois et la douleur que je sens.

Toutes les fois que la sensation est violente ou que l'impression d'un objet est extrême et que nous sommes tout à cet objet, nous sentons, nous ne pensons pas.

C'est ainsi que nous sommes dans l'admiration, dans la tendresse, dans la colère, dans l'effroi, dans la douleur, dans le plaisir. Ni jugement, ni raisonnement quand la sensation est unique.

Les animaux dans lesquels un sens prédomine sentent fortement, raisonnent peu.

Les grandes passions sont muettes; elles ne trouvent pas même d'expressions pour se rendre.

Est-ce qu'on pense quand on éjacule? Est-ce qu'on pense quand on est vivement chatouillé?

Est-ce qu'on pense quand on est vivement affecté par la poésie, la musique ou la peinture?

Est-ce qu'on pense quand on voit son enfant en péril?

Est-ce qu'on pense au milieu d'un combat?

Combien de circonstances où si l'on vous demandait pourquoi n'avez-vous pas fait, pourquoi n'avez-vous pas dit cela? vous répondriez : c'est que je n'y étais plus.

Les affections violentes secouent l'origine du faisceau, mais chaque brin oscille séparément.

Effet réciproque de la sensation sur les objets et des objets sur la sensation : je suis heureux, tout ce qui m'entoure s'embellit. Je souffre, tout ce qui m'entoure s'obscurcit. Mais ce phénomène n'a lieu que dans les plaisirs ou dans les peines modérées.

L'impression naît ou du dedans ou du dehors. Selon l'organe affecté l'impression est ou goût, ou odorat, ou vision, ou son, ou toucher; l'affection est plus ou moins forte, plus ou moins durable.

De là, variété des peines et des plaisirs.

De là, ce qui est peine dans un instant devient plaisir dans un autre.

De là, ce qui est plaisir pour moi est peine pour vous.

De là, jugements divers d'un spectacle, d'un récit, d'un poëme, d'un discours, d'une histoire, d'un roman, d'un tableau, d'une action.

Il y a des exemples d'hommes qui ne voient que les formes des objets sans discerner les couleurs.

La couleur blanche et la couleur noire, sont entre les sensations de la vue les moins variables.

Rapport de la sensation avec le discours : le myope parle lentement.

Il n'y a point de sensations sans durée. Il n'y a point de sensations simples. Une seule sensation est un tableau varié. Une seule sensation produit un grand nombre de mots.

EFFET BIZARRE.

Mme la duchesse de Portland, actuellement vivante, perd la vue de la moitié des objets pendant un intervalle assez considérable, par toute sensation douloureuse et violente.

La torpeur est généralement de l'étonnement. Peut-être cette torpeur n'est-elle que l'effet de la tension subite et uniforme de tout le système nerveux;

Peu à peu cette tension se relâche, et la fin de la relaxation est suivie d'un tremblement de tous les membres.

Quelquefois l'étonnement extrême commence et se manifeste par ce tremblement; ce qui peut également provenir ou de ce que la tension du système n'est pas assez forte et laisse aux fibres un mouvement d'oscillation, ou de ce qu'elle est portée au-delà de la torpeur et que tout semble toucher au point de rupture.

La colère rouge et la colère pâle. Si la constriction commence à l'extrémité des vaisseaux et s'étend vers le cœur et les poumons, la colère est pâle. Si au contraire la constriction commence à l'origine des gros vaisseaux, la colère est rouge.

Les sensations réveillées ont le caractère des sensations produites; elles ont de la durée comme celles-ci et sont également composées.

On juge; voilà le fait. Comment le jugement se fait-il? Voilà le phénomène à expliquer.

Et peut-être ce phénomène paraît-il au premier coup d'œil

aux ignorants beaucoup plus facile, aux hommes instruits beaucoup plus difficile qu'il ne l'est.

Par la raison seule que toute sensation est composée, elle suppose jugement ou affirmation de plusieurs qualités éprouvées à la fois.

Par la raison qu'elles sont durables, il y a coexistence de sensations. L'animal sent cette coexistence. Or, sentir deux êtres coexistants, c'est juger. Voilà le jugement formé ; la voix l'articule : l'homme dit mur blanc, et voilà le jugement prononcé.

Ce qui obscurcit une chose très-claire, c'est le penchant presque inné à supposer un être inutile, juge des sensations coexistantes, tandis qu'il ne faut que le seul être sensible qui les éprouve et les énonce.

Mais la chose devient encore plus aisée à concevoir si j'ai la présence des objets.

Voilà un mur, et je dis mur, et tandis que je prononce ce mot je le vois blanc, et j'ajoute blanc.

Or, ce qui se fait dans la présence des objets s'exécute de la même manière dans leur absence, lorsque l'imagination les supplée.

La force des sensations s'apprécie par la nature de l'ébranlement des fibres nerveuses dont les organes sont tissus.

La durée des sensations est prouvée par l'éblouissement des yeux frappés par l'éclair. Par les résonnances accidentelles dans l'organe de l'ouïe. Par la durée du plaisir et de la peine.

ACTIONS INTELLECTUELLES REPRISES ET SUSPENDUES.

Je ne sais si j'ai fait mention de celui qui reçoit dans la tempe le coup du bras du levier d'un pressoir. Il reste six semaines sans connaissance ; au bout de ce temps il revient de son état comme du sommeil. Il se retrouve au moment de l'accident, il continue à donner les ordres pour son vin.

DES MOUVEMENTS OU SENSATIONS SYMPATHIQUES.

Il y a un conservatoire ou espèce d'hôpital à Harlem. Là, des filles sont occupées à différents ouvrages propres à leur

sexe. Parmi ces filles, une était sujette à un court accès d'épilepsie qui la prenait tous les jours et à la même heure. Bientôt cette maladie gagne une, deux, trois de ses compagnes. Le nombre de ces épileptiques s'accroissait de jour en jour et les symptômes devenaient plus fâcheux. Le médecin de la maison en perdait la tête. On appelle Boerhaave. L'Hippocrate de Leyde, instruit de l'origine et des progrès du mal, se transporte le lendemain au conservatoire une heure ou deux avant l'attaque d'épilepsie devenue presque générale. Il fait allumer un brasier et rougir dans ce brasier un fer pointu, il tire ce fer du feu, il le montre étincelant à ces jeunes filles, et déclare que le seul remède qu'il connaisse à leur indisposition, c'est d'en percer le bras à toutes celles qui en seront attaquées. L'heure de l'épileptique arrive, toutes continuent à travailler, aucune ne tombe épileptique, pas même celle qui avait eu la première attaque.

La frayeur ou l'émotion violente portée à l'origine du faisceau suspendit l'action de tous les autres brins.

Une terreur bizarre aurait produit le même effet.

C'est le paralytique que la crainte des flammes fait courir.

INFLUENCE DU CORPS SUR L'AME.

Un peu de bile dont la circulation dans le foie est embarrassée change toute la couleur des idées, elles deviennent noires, mélancoliques ; on se déplaît partout où l'on est. Une femme ordonne ses malles; elles sont faites, elles sont attachées derrière sa voiture; elle a dit adieu à ses amies; les chevaux sont mis; un de ses fils lui donne la main; il lui prend un besoin, elle rentre dans sa garde-robe, ellerend une pierre biliaire : la voilà guérie et elle ne part plus.

Et c'est à de pareilles causes que tient notre raison, nos goûts, nos aversions, nos désirs, notre caractère, nos actions, notre morale, nos vices, nos vertus, notre bonheur et notre malheur et de ceux qui nous entourent.

Il y a encore une sympathie assez étroite entre les yeux et le cerveau.

La nuit ou la privation de lumière amène le sommeil ou la torpeur de l'origine des filets.

Nous appelons le sommeil en fermant les yeux.

La plus forte distraction vient des yeux.

Si vous lisez pendant la nuit, vous sentirez le sommeil s'introduire à mesure que la lumière de votre lampe s'affaiblira.

La nuit est le temps du sommeil pour l'homme et pour les animaux. Elle se fait dans l'entendement ainsi que dans la nature.

Le soleil disparaît et tout dort, le soleil reparaît et tout s'éveille.

Presque tout ce qui se dit de l'œil se dit au figuré de l'entendement.

Il y a sympathie du gland dans l'homme avec les vésicules séminales; de la matrice avec la gorge dans les femmes, les papilles du sein prennent de l'érection.

Un effet produit en nature ou en nous involontairement ramène une longue suite d'idées. La raison a cela de commun avec la folie, c'est que ces deux phénomènes ont lieu dans l'une et dans l'autre, avec cette différence que l'homme de sens ne prend pas ce qui se passe dans sa tête pour la scène du monde, et que le fou s'y trompe. Il croit que ce qui lui paraît, ce qu'il désire, est.

La marche de l'esprit est donc une série d'expériences.

La sympathie fait qu'on sent la douleur où elle n'est pas, parce qu'il se fait souvent que la partie sympathisante est ou plus sensible ou plus gênée par la sympathie que l'organe affecté ne l'est par la douleur.

L'image de quelqu'un qui pleure se transmet au cerveau; le cerveau se meut en conséquence et va affecter les nerfs mêmes affectés dans le pleureur. C'est souvent une affaire d'habitude. Cela n'arrive pas aux enfants, ils sont incapables des idées accessoires qui se joignent aux images.

SOMMEIL.

On dort au milieu des bourreaux. Rien de plus impérieux.

Sommeil intermittent. On s'éveille toujours plus tôt qu'on ne veut quand on s'est proposé quelque partie, quelque affaire.

Sommeil, état de l'animal où il ne sent point, ne se meut point, ne pense point, mais cependant il vit ; où, s'il sent, pense, agit, ce n'est point la présence des objets qui le meut, mais le mouvement spontané des organes intérieurs qui dispose de lui involontairement. Dans la veille, ou c'est la présence des objets qui le meut, ou il agit volontairement, ou il veille comme on dort.

Il arrive certainement à l'homme qui veille de rêver comme s'il était endormi. Tel est son état lorsqu'il s'abandonne des organes intérieurs.

Savoir qu'on est là et rêver qu'on est là sont deux actions différentes.

L'homme qui rêve ne sait rien ; il se croit là, il y est, en effet, mais il pourrait avoir la même croyance en existant ailleurs.

L'homme qui veille sait où il est. S'il est égaré dans une forêt, il sait qu'il est dans une forêt et qu'il est égaré, et cela est toujours vrai.

Le sommeil naît, ou de la lassitude, ou de la maladie, ou de l'habitude.

Le bâillement soulage le poumon.

Il faut faire entrer dans le sommeil la volonté particulière des organes ; de l'estomac, par exemple ; volonté à laquelle les autres organes se sont assujettis par habitude.

Le sommeil long et profond dans l'enfance et dans la jeunesse, court et interrompu dans la vieillesse. La journée s'allonge à mesure que la vie s'abrége.

Le sommeil est une lassitude ou torpeur qui surprend quelquefois toute la masse du réseau ou qui passe soit de l'origine au filet, soit des filets à l'origine du faisceau. Le sommeil est parfait lorsque la torpeur est générale. Il est interrompu, troublé, agité lorsque la torpeur dure en certaines parties et cesse en quelques autres. L'insomnie est un vice de l'origine du faisceau.

Le rêve monte ou descend, ou monte des filets à l'origine, ou descend de l'origine aux filets. Si l'organe destiné à l'acte vénérien s'agite, l'image d'une femme se réveillera dans le cerveau ; si cette image se réveille dans le cerveau, l'organe destiné à la jouissance s'agitera[1].

1. C'est à peu près ce que dit Malebranche : « Les filets nerveux peuvent être remués de deux manières, ou bien par le bout qui est hors du cerveau ou bien par

Le passage de la veille au sommeil est toujours un petit délire.

Les organes, diversement fatigués, sont comme des voyageurs qui se séparent, l'un marche encore, tandis que l'autre, harassé, discontinue sa route.

De là cette succession d'images, de sons, de goûts, de sensations, décousue à l'origine du faisceau ou au *sensorium commune.*

Les fonctions animales ou intellectuelles suspendues pendant le sommeil ; les vitales, non.

Au sortir d'un profond sommeil ou d'une forte méditation, on ne sait ce qu'on est. C'est le ressouvenir des choses passées qui nous rend à nous.

La conscience du soi et la conscience de son existence sont différentes.

Des sensations continues sans mémoire donneraient la conscience interrompue de son existence; elles ne produiraient nulle conscience du soi.

Il y a bien de l'affinité entre le rêve, le délire et la folie. Celui qui persisterait dans l'un des deux premiers serait fou.

Délire raisonné et rêve suivi, c'est la même chose; il n'y a de différence que dans la cause et dans la durée.

Somnambules. (Expliquer comment la chose se fait en eux.)

Le rêve décousu vient du mouvement tumultueux des brins; l'un fait entendre un discours, l'autre excite un désir, un troisième surexcite une image. C'est la conversation de plusieurs personnes qui parlent à la fois de différents sujets; cela ressemblerait encore davantage à ce jeu où l'un écrit un commencement de phrase qu'un autre continue, et ainsi successivement.

Le rêve des jeunes personnes dans l'état d'innocence vient de l'extrémité des brins qui portent à l'origine des désirs obscurs, des inquiétudes vagues, une mélancolie dont elles ignorent la cause; elles ne savent ce qu'elles veulent, faute d'expérience, elles prennent cet état pour de l'inspiration, le goût de la solitude, de la retraite et de la vie monastique.

le bout qui est dans le cerveau. Si ces petits filets sont remués dans le cerveau, l'âme aperçoit quelque chose au dehors. » On voit que ce n'est qu'une question de mot... et de harpeur.

D'où naît le réveil naturel? Des fibrilles reposées qui s'agitent d'elles-mêmes par besoin, par sensibilité, par bien-aise, par malaise, etc. Elles vivent.

IMAGINATION.

Si l'enchaînement des sensations et des organes est vif et prompt : imagination fidèle.

Si l'enchaînement se rompt : mémoire et imagination infidèles.

Comme tout est lié dans l'entendement, si les sensations et les mouvements des organes se portent hors de l'objet : confusion de mémoire et d'imagination.

EXTASE.

Homme qui s'arrête en parlant par une sensation et un enchaînement des mouvements organiques de côté; il ne sait plus où il en est; il faut que les auditeurs le lui rappellent.

Si cet ordre de sensations et de mouvements organiques se trouble à chaque instant : distraction, premier degré de la folie.

Raisonnement : doux au goût, agréable à l'odorat, bon à manger; cela s'enchaîne dans la mémoire.

Tête de verre [1].

Des hommes se sont imaginé qu'ils étaient des animaux, des loups, des serpents. (Phénomène à expliquer.)

Point d'imagination sans mémoire; mémoire sans imagination.

Différence de celui qui écrit, ou parle, ou pense avec imagination, et de celui qui agit, écrit ou parle de mémoire.

Mémoire, quelquefois songe de l'imagination.

Lorsque l'homme à mémoire écrit ou parle d'après un homme d'imagination, bon ou mauvais copiste.

1. Rappel d'un fait analogue à celui de Van Burle, qui se croyait de beurre. Voir, pour cet ordre d'illusions, Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme,* III[e] mémoire, § 1.

L'imagination dispose des sens : de l'œil, en montrant des objets où ils ne sont pas; du goût, du toucher, de l'oreille.

Par l'application un peu forte, elle réalise au loin, sans rêver. C'est ainsi qu'un enfant fit voir sur un toit un serpent à tout un collége.

En rêve, ce sont les sens qui disposent de l'imagination par la sympathie des organes et par la sympathie des objets.

La nature n'a fait qu'un assez petit nombre d'êtres qu'elle a variés à l'infini ; peut-être qu'un seul, par la combinaison, mixtion, dissolution duquel tous les autres ont été formés.

Images, idée fausse[1], puisqu'on peut ôter une portion de la cervelle et laisser l'imagination intacte et la mémoire.

Si l'on y fait bien attention, on trouvera que ces tableaux nous semblent hors de nous, à une distance plus ou moins grande. On trouvera que nous les voyons, ces tableaux imaginaires, précisément comme nous voyons avec nos yeux les tableaux réels, avec une sensation forte des parties et une moindre sensation du tout et de l'ensemble.

On trouvera que les images du rêve sont très-souvent plus voisines et plus fortes que les images réelles.

On trouvera que les images réveillées dans le cerveau par l'agitation des organes sont aussi plus fortes que les images réveillées par l'agitation du cerveau même; il est plus grand peut-être quand il est passif qu'il ne l'est quand il est actif. On peut suivre mon hypothèse ; le rêve qui monte est plus vif que le rêve qui descend.

J'ai une autre idée de l'imagination, c'est la faculté de se peindre les objets absents comme s'ils étaient présents.

C'est la faculté d'emprunter des objets sensibles des images qui servent de comparaison.

C'est la faculté d'attacher à un mot abstrait un corps.

Il est possible que l'imagination nous fasse un bonheur plus grand que la jouissance.

Un amant sans imagination désire sa maîtresse, mais il ne

1. Diderot nous paraît répondre ici à la supposition qui explique la mémoire par la persistance et l'imagination par l'impression actuelle d'une image sur la substance même du cerveau. Il se ralliera cependant tout à l'heure à cette supposition ou, tout au moins, ne rendra pas un compte suffisant des différences qui l'éloignent de sa vraie manière de concevoir ces phénomènes.

la voit pas. Un amant avec imagination la voit, l'entend, lui parle, elle lui répond et exécute en lui-même toute la scène de volupté qu'il se promet de sa tendresse et de sa complaisance. L'imagination met dans cette scène tout ce qui peut y être, mais qui ne s'y trouve que rarement.

L'imagination est la source du bonheur qui n'est pas et le poison du bonheur qui suit. C'est une faculté qui exagère et qui trompe. C'est la raison pour laquelle les plaisirs inattendus piquent plus que les plaisirs préparés. L'imagination n'a pas eu le temps de les gâter par des promesses trompeuses.

Comment l'imagination dérange la marche réglée de la raison? C'est qu'elle ressuscite dans l'homme les voix, les sons, tous les accidents de la nature, les images qui deviennent autant d'occasions de s'égarer.

L'homme à imagination se promène dans sa tête comme un curieux dans un palais où ses pas sont à chaque instant détournés pour des objets intéressants ; il va, il revient, il n'en sort pas.

L'imagination est l'image de l'enfance que tout attire sans règle.

FORCE D'UNE IMAGE OU D'UNE IDÉE.

Un malheureux, innocent ou coupable, est jeté dans les prisons sur les soupçons d'un crime. On examine son affaire. On inclinait à le renvoyer sur un plus ample informé, la justice, dans le partage des voix, inclinait *in mitiorem partem*. Survient un conseiller qui n'assistait jamais, qui n'avait point entendu discuter l'affaire, à qui on l'expose sommairement, et qui opine pour la torture. Voilà ce malheureux torturé, disloqué, brisé, sans qu'on en pût arracher une plainte, un soupir, un mot. Le bourreau disait aux juges que cet homme était sorcier. Il n'était ni plus sorcier ni plus insensible qu'un autre. Mais à quoi tenait donc cette constance dans la douleur dont on ne connaissait pas d'exemple? Devinez-le si vous pouvez. C'était un paysan ; il s'attendait au supplice préliminaire qu'il avait à subir, il avait gravé une potence sur un de ses sabots, et tandis qu'on le torturait il tenait ses regards attachés sur cette potence.

Qu'importe que l'image soit gravée sur le sabot ou dans la cervelle?

Nous ne savons que par quelques exemples tirés de l'histoire jusqu'où l'on peut enchaîner les hommes par la force des images, des idées, de l'honneur, de la honte, du fanatisme, des préjugés.

L'esprit dispose des sens. Si je crois entendre un son, je l'entends; voir un objet, je le vois. L'œil et l'oreille sont-ils alors affectés comme si je voyais ou si j'entendais? Je le crois. Ou les organes sont-ils en repos et tout se passe-t-il dans l'entendement? Cette question est difficile à résoudre.

L'amant qui pense à sa maîtresse. Phénomènes qui s'ensuivent.

Le vindicatif qui pense à son ennemi. Phénomènes qui s'ensuivent.

Ces phénomènes établissent nettement l'action de l'entendement sur les organes; le mouvement des organes, leur action sur l'entendement.

Cette action et cette réaction montrent une conformité entre la veille et le rêve.

Comparer un son que j'ai entendu avec un son présent.

Bignicourt[1].

L'abbé Poulle[2].

Salive à la bouche.

MEMOIRE.

Je suis porté à croire que tout ce que nous avons vu, connu, aperçu, entendu; jusqu'aux arbres d'une longue forêt, que dis-je? jusqu'à la disposition des branches, à la forme des feuilles et à la variété des couleurs, des verts et des lumières; jusqu'à l'aspect des grains de sable du rivage de la mer, aux

1. Voyez sur Bignicourt, un article, t. IV, p. 90.

2. L'abbé Poulle, prédicateur brillant, qui a mérité d'être comparé à Massillon, né en 1703, est mort en 1781. Ses *Sermons* ne furent publiés qu'en 1778. Il est possible que Diderot ait eu l'intention de comparer ici l'impression qu'il avait ressentie autrefois en écoutant l'orateur et celle qui résultait de la lecture de ces mêmes sermons depuis longtemps oubliés.

inégalités de la surface des flots soit agités par un souffle léger, soit écumeux et soulevés par les vents de la tempête; jusqu'à la multitude des voix humaines, des cris animaux et des bruits physiques, à la mélodie et à l'harmonie de tous les airs, de toutes les pièces de musique, de tous les concerts que nous avons entendus, tout cela existe en nous à notre insu.

Je revois actuellement, éveillé, toutes les forêts de la Westphalie, de la Prusse, de la Saxe et de la Pologne.

Je les revois en rêve aussi fortement coloriées qu'elles le seraient dans un tableau de Vernet.

Le sommeil m'a remis dans des concerts qui se sont exécutés derechef comme lorsque j'y étais.

Il me revient après trente ans des représentations comiques et tragiques; ce sont les mêmes acteurs, c'est le même parterre. ce sont aux loges les mêmes hommes, les mêmes femmes, les mêmes ajustements, les mêmes bruits ou de huées ou d'applaudissements.

Un tableau de Van der Meulen ne m'aurait pas remontré une revue à la plaine des Sablons, un beau jour d'été, avec la multitude des incidents d'une aussi grande foule de peuple rassemblé, que le rêve me l'a retracée après un très-grand nombre d'années.

Tous les tableaux d'un salon ouvert il y a vingt ans, je les ai revus tels précisément que je les voyais en me promenant dans la galerie. Mais ajoutons un fait public à mon expérience, qui pourrait être contestée.

Un ouvrier dont le spectacle faisait l'amusement de ses jours de repos est attaqué d'une fièvre chaude occasionnée par le suc d'une plante vénéneuse qu'on lui avait imprudemment administrée. Alors cet homme se met à réciter des scènes entières de pièces dont il n'avait pas le moindre souvenir dans l'état de santé[1]; il y a bien pis, c'est qu'il lui en est resté une malheureuse disposition à versifier. Il ne sait pas le premier mot des vers qu'il débitait dans sa fièvre, mais il a la rage d'en faire.

La mémoire est-elle la source de l'imagination, de la saga-

1. Ce fait est assez commun et peut servir à expliquer comment, dans les épidémies hystériques, comme à Loudun, de pauvres filles pouvaient répondre en latin et même par quelques mots grecs ou hébreux à l'exorciste.

cité, de la pénétration, du génie? La variété de la mémoire fait-elle toute la variété des esprits?

On a beau voir, entendre, goûter, toucher, flairer, si l'on n'a rien retenu, on a reçu en pure perte.

Regardez la substance molle du cerveau comme une masse de cire sensible et vivante, mais susceptible de toutes sortes de formes, n'en perdant aucune de celles qu'elle a reçues, et en recevant sans cesse de nouvelles qu'elle garde.

Eh bien, voilà le livre, mais où est le lecteur? Le lecteur? c'est le livre même, car ce livre est sentant, vivant et parlant, c'est-à-dire communiquant ou par des sons ou par des traits l'ordre de ses sensations.

Et comment se lit-il lui-même? En sentant ce qu'il est et en le manifestant par des sons.

Ou la chose se trouve écrite, ou elle ne se trouve point écrite.

Si elle ne se trouve point écrite du tout, on l'ignore. Au moment où elle s'écrit, on l'apprend.

Selon la manière dont elle est écrite, on la savait nouvellement ou depuis longtemps.

Si l'écriture s'affaiblit, on l'oublie.

Si l'écriture s'efface, elle est oubliée.

Si l'écriture se révivifie, on se la rappelle.

Chaque sens a son caractère et son burin.

La mémoire est une source de vices et de vertus. Elle est accompagnée de peine et de plaisir.

C'est elle qui constitue le soi. Elle nous remet au moment de la chose.

Un homme tombe dans une mélancolie profonde qui le conduit à la stupidité. Cette stupidité dure quarante ans; quelques jours avant sa mort il revient à l'état de raison. Il a réalisé le sommeil d'Épiménide.

Qu'a fait son âme dans ce long intervalle? A-t-elle dormi?

Où est-elle dans le noyé qu'on rappelle à la vie de l'état de mort, ou d'un état qui lui ressemble tellement que si le noyé n'avait point été secouru il aurait persévéré dans cet état sans éprouver d'autre changement qu'une torpeur plus profonde?

L'âme était-elle alors séparée du corps? Y est-elle rentrée?

Si l'âme n'était pas séparée du corps, quand s'en séparera-t-elle donc? Et qu'est-ce que la mort?

Voilà un animal qui n'a ni mouvement, ni sensibilité, ni vie; à peine lui discerne-t-on un peu de chaleur; si on l'abandonne à cet état, il meurt sans donner le moindre signe de vie. Qu'était-il donc? Il était mort, mais susceptible de vie.

L'enfant, élevé jusqu'à l'âge de cinq ans en Russie, oublie la langue russe, la parle dans le délire, mais du ton d'enfant. Est guéri, et réoublie le russe.

Impressions qui se font en nous par les yeux, sans que nous en ayons connaissance; ensuite, réminiscence dans le rêve ou la fièvre.

Trente-six mille noms répétés par le jeune homme de Corse, dans l'ordre qu'il les avait entendus une seule fois. Muret témoin du fait.

Pic de la Mirandole, deux pages de mots, dans le sens rétrograde, après trois lectures.

Voilà donc un premier fait qui expliquerait comment Cardan a pu savoir le grec du soir au matin et se lever avec cette connaissance.

Pascal n'a rien oublié de ce qu'il avait fait, lu ou pensé depuis l'âge de raison.

La mémoire émeut moins la volonté que l'imagination.

La mémoire est verbeuse, méthodique et monotone.

L'imagination, aussi abondante, est irrégulière et variée.

La mémoire part sur-le-champ, et tranquillement.

L'imagination se contient quelquefois, mais elle part brusquement.

La mémoire est un copiste fidèle.

L'imagination est un coloriste.

On parle comme on sent.

On dit que l'imagination ment, parce que les gens à imagination sont plus rares que les gens à mémoire; mais rendez les gens à mémoire rares et les gens à imagination plus communs, et ce seront les premiers qui mentiront.

EMPIRE DE LA MÉMOIRE SUR LA RAISON.

Un son de voix, la présence d'un objet, un certain lieu... et voilà un objet, que dis-je? un long intervalle de ma vie

rappelé... Me voilà plongé dans le plaisir, le regret ou l'affliction.

Cet empire s'exerce, soit dans l'abandon de soi, soit dans le milieu de la distraction.

L'organe de la mémoire me semble toujours passif; il ne rappelle rien de lui-même; il faut une cause qui le mette en jeu.

J'ai entendu dire à plusieurs personnes qu'elles n'avaient jamais rien oublié de ce qu'elles avaient su.

Sans la mémoire, à chaque sensation, l'être sensible passerait du sommeil au réveil et du réveil au sommeil; à peine aurait-il le temps de s'avouer qu'il existe. Il n'éprouverait qu'une surprise momentanée à chaque sensation; il sortirait du néant et y retomberait.

Des habitudes de mouvements qui s'enchaînent par des actes réitérés, ou sensations réitérées dans des organes sensibles et vivants.

Ainsi tel mouvement produit dans un organe, il s'ensuit telle sensation et telle série d'autres mouvements dans cet organe ou dans d'autres et telle série de sensations.

L'habitude lie même les sensations de divers organes.

Ainsi, la mémoire immense, c'est la liaison de tout ce qu'on a été dans un instant à tout ce qu'on a été dans le moment suivant; états qui, liés par l'acte, rappelleront à un homme tout ce qu'il a senti toute sa vie.

Or je prétends que tout homme a cette mémoire.

Puis les conclusions seront faciles à tirer.

Loi de continuité d'état, comme il y a loi de continuité de substance. Loi de continuité d'état propre à l'être sensible, vivant et organisé.

Cette loi de continuité d'état se fortifie par l'acte réitéré, s'affaiblit par le défaut d'exercice, ne se rompt jamais dans l'homme sain; elle a seulement des sauts, et ces sauts se lient encore par quelques qualités, par le lieu, l'espace, la durée. Un phénomène qui reste, phénomène qui indique l'absence d'autres. État total qui disparaît. Différents états qui se brouillent, etc. (A méditer.)

La mémoire immense ou totale est un état d'unité complet; la mémoire partielle, état d'unité incomplet.

Les enfants apprennent vite et ne retiennent pas. Les mala-

dies chroniques ôtent la mémoire. Les vieillards se rappellent le passé en oubliant le présent. On retient plus aisément les mots que les choses.

Bonne comparaison du rêve à l'arbre agité par le vent. Le calme renaît, et l'arbre reste ce qu'il était. Action et réaction des fibres les unes sur les autres. Vent.

Phénomènes de mémoire qui conduisent à la stupidité et à la folie.

Il y a donc, dans la nature, un enchaînement naturel d'objets; ils sont conjoints : on ne les sépare pas sans conséquence pour le jugement; on ne les conjoint pas sans bizarrerie.

Si, faute d'expérience, ces phénomènes ne s'enchaînent pas;

Si, faute de mémoire, ils ne peuvent s'enchaîner;

Si, par perte de mémoire, ils se décousent; l'homme paraît fou;

Si la passion se fixe sur un seul phénomène, de même;

Si la passion les disjoint, de même;

Si elle les conjoint, de même.

L'enfant paraît fou, faute d'expérience; le vieillard paraît stupide, faute de mémoire; le vieillard violent paraît fou.

Mémoires promptes, lentes, heureuses ou fidèles, infidèles; avec liaison d'idées, sans liaison d'idées.

Comme sons purs d'une langue inconnue;

Sons purs d'une langue connue;

Suites de mouvements automates;

Mémoire de la vue;

Mémoire de l'oreille;

Mémoire du goût, etc.

L'habitude qui lie une longue suite de sensations et de mots, et de mouvements successifs et enchaînés d'organes.

Preuve : c'est que ceux dont les occupations sont interrompues très-fréquemment, et qui passent rapidement d'un objet à un autre, la perdent.

Moyen technique d'ôter la mémoire : lire un dictionnaire, changer souvent d'objets d'attention.

La représentation d'un paysage qu'on a vu, si l'on y fait bien de l'attention, est un phénomène instantané aussi surprenant que le souvenir successif des mots qui composent un long ouvrage qu'on n'aurait lu qu'une fois.

ENTENDEMENT.

Des générations de l'entendement; du jugement; du raisonnement; de la formation des langues.

On éprouve une sensation, on a une idée; on produit un son ou représentatif de cette sensation, ou commémoratif de cette idée.

Si la sensation ou l'idée se représente, la mémoire rappelle et l'organe rend le même son.

Avec l'expérience, les sensations, les idées et les sons se multiplient.

Mais comment la liaison s'introduit-elle entre les sensations, les idées et les sons de manière non pas à former un chaos de sensations, d'idées et de sons isolés et disparates, mais une série que nous appelons raisonnable, sensée ou suivie?

Le voici. Il y a dans la nature des liaisons entre les objets et entre les parties d'un objet. Cette liaison est nécessaire. Elle entraîne une liaison ou une succession nécessaire de sons correspondants à la succession nécessaire des choses aperçues, senties, vues, flairées ou touchées.

Exemple. On voit un arbre et le mot arbre est inventé.

On ne voit point un arbre sans voir très-immédiatement et très-constamment ensemble des branches, des feuilles, des fleurs, une écorce, des nœuds, un tronc, des racines; et voilà, aussitôt que le mot arbre est inventé, d'autres signes qui s'inventent, s'enchaînent et s'ordonnent; une suite de sensations, d'idées et de mots liés et suivis.

On regarde et l'on flaire un œillet et l'on en reçoit une odeur forte ou faible, agréable ou déplaisante; et voilà une autre série de sensations, d'idées et de mots.

De là naît la faculté de juger, de raisonner, de parler, quoiqu'on ne puisse pas s'occuper de deux choses à la fois.

Le type de nos raisonnements les plus étendus, leur liaison, leur conséquence, est nécessaire dans notre entendement, comme l'enchaînement, la liaison des effets, des causes, des objets, des qualités des objets, l'est dans la nature.

L'expérience journalière des phénomènes forme la suite des

idées, des sensations, des raisonnements, des sons. Il s'y mêle une opération propre à la faculté d'imaginer.

Vous imaginez un arbre, l'image en est une dans votre entendement. Si votre attention se porte sur toute l'image, votre perception est louche, trouble, vague, mais suffit à votre raisonnement bon ou mauvais sur l'arbre entier.

Les erreurs sur les objets entiers sont faciles. Il n'y a qu'un moyen de connaître la vérité, c'est de procéder par parties et de ne conclure qu'après une énumération exacte, et encore ce moyen n'est-il pas infaillible. La vérité peut tenir tellement à l'image totale qu'on ne puisse ni affirmer, ni nier d'après le détail le plus rigoureux des parties.

Celui qui a les yeux microscopiques aura aussi l'imagination microscopique. Avec des idées très-précises de chaque partie il pourrait n'en avoir que de très-précaires du tout.

De là une différence d'yeux, d'imagination et d'esprit séparés par une barrière insurmontable. L'ensemble ne s'éclaircira jamais bien dans la tête des uns; les autres n'auront que des notions peu sûres des petites parties.

Reprenons l'exemple de l'arbre. Au moment où l'on passe de la vue générale du tout au détail des parties, où l'imagination se fixe sur la feuille, on cesse de voir l'arbre, et l'on voit moins nettement la feuille entière que son pédicule, sa dentelure, sa nervure.

Plus la partie est petite, jusqu'à une certaine limite, plus la perception est distincte. J'ai dit jusqu'à une certaine limite, parce que si l'attention se fixe sur une partie très-petite, l'imagination éprouve la même fatigue que l'œil.

L'imagination est l'œil intérieur.

La mesure des imaginations est relative à la mesure de la vue.

Il y aurait un moyen technique de mesurer les imaginations par les dessins exécutés d'un même objet par deux dessinateurs différents.

Chacun d'eux se fera un module différent selon son œil intérieur ou son imagination, et son œil extérieur.

Les dessins sont entre eux comme ces deux organes.

Vous savez dessiner; vous avez lu le *Traité des Insectes* de Réaumur. Je vais vous lire la description de l'aile du scarabée.

Vous connaissez l'animal entier; je n'exige de vous qu'une chose, c'est que vous me rendiez dans votre dessin, d'une manière visible, distincte et sensible, les parties de détail à mesure que je vous les lirai.

RAISONNEMENT.

Le raisonnement ne s'explique point du tout à l'aide d'une âme ou d'un esprit. Cet esprit ne peut être à deux objets à la fois. Il lui faut donc le secours de la mémoire; or très-certainement la mémoire est une qualité corporelle.

JUGEMENT.

Suspendre son jugement, qu'est-ce? Attendre l'expérience.

Bon raisonnement, bon jugement suppose l'état de santé, ou la privation de malaise et de douleur, d'intérêt et de passion.

LOGIQUE.

Le raisonnement se fait par des identités successives : *Discursus series identificationum.*

L'organisation, la mémoire, l'imagination, sont les moyens d'instituer la série des identifications la plus sûre et la plus étendue.

Le temps et l'opiniâtreté suppléent à la promptitude. La promptitude est la caractéristique du génie. Tel homme est inepte en tel genre et excelle en tel autre.

Si l'on voit la chose comme elle est en nature, on est philosophe.

Si l'on forme l'objet d'un choix de parties éparses qui en rende la sensation plus forte dans l'imitation qu'elle ne l'eût été dans la nature, on est poëte.

La logique, la rhétorique et la poésie sont aussi vieilles que l'homme.

VOLONTÉ.

La douleur, le plaisir, la sensibilité, les passions, le bien ou le malaise, les besoins, les appétits, les sensations intérieures et extérieures, les habitudes, l'imagination, l'instinct,

l'action propre des organes, commandent à la machine et lui commandent involontairement.

Qu'est-ce en effet que la volonté, abstraction faite de toutes ces causes? Rien.

Je veux n'est qu'un mot, examinez-le bien, et vous ne trouverez jamais qu'impulsion, conscience et acquiescement; impulsion involontaire, conscience ou aséité[1], acquiescement ou attrait senti.

Penser. Action volontaire, action involontaire. Celle qu'on appelle volontaire ne l'est pas plus que l'autre; la cause en est seulement reculée d'un cran, car on ne veut pas de soi-même; la volonté est l'effet d'une cause qui la meut et la détermine.

Dans la volontaire le cerveau est en action; dans l'involontaire le cerveau est passif et le reste agit.

Marcher. Je réfléchis et je marche. Le premier pas est certainement une action volontaire, mais les autres pas se font sans que j'y pense.

Je veux secourir et je vais. Il n'y a là qu'une action de ma volonté, c'est de donner du secours. Les autres mouvements des bras, du corps, des mains, de la voix, sont-ce des effets de la sympathie des membres ou de l'habitude? La volonté n'y a certainement aucune part.

LIBERTÉ.

S'il y a de la liberté, c'est dans l'ignorant. Si entre deux choses à faire on n'a nul motif de préférence, c'est alors qu'on fait celle qu'on veut.

L'homme réduit à un sens serait fou.

Il ne reste que la sensibilité, qualité aveugle, dans la molécule vivante. Rien de si fou qu'elle.

L'homme sage n'est qu'un composé des molécules les plus folles.

L'intérêt naît dans chaque organe de sa position, de sa construction, de ses fonctions; alors il est un animal sujet au bien et au malaise, au bien-aise qu'il cherche, au malaise dont il cherche à se délivrer.

1. Existence par soi-même; terme de scolastique. Se dit de Dieu et, dans les systèmes matérialistes, de la matière.

Différence du tout et de l'organe : le tout prévoit, l'organe ne prévoit pas. Le tout s'expérimente, l'organe ne s'expérimente pas. Le tout évite le mal, l'organe ne l'évite pas, il le sent et cherche à s'en délivrer.

HABITUDE, INSTINCT.

Les choses habituelles se font quelquefois mieux sans la réflexion qu'avec la réflexion. Il en est de même des suites d'actions conséquentes à l'organisation et au bien-être; moins on y pense, mieux on les fait.

Animaux. C'est la nature sage, pure et simple, qui seule agit en eux. Si la réflexion s'en mêlait, elle gâterait ou perfectionnerait tout; elle gâterait d'abord, elle perfectionnerait ensuite. Par la nature et le besoin, l'araignée est devenue très-bonne ourdisseuse, l'hirondelle très-bonne architecte; mais comme la réflexion ne s'en mêle point, qu'elles seront toujours guidées par ces deux mêmes maîtres, elles ne seront jamais ni plus ni moins habiles.

L'habitude fixe l'ordre des sensations et l'ordre des actions. On commande aux organes par l'habitude.

Si par les mêmes actes réitérés vous avez acquis la facilité de les exécuter, vous en aurez l'habitude. Ainsi un premier acte dispose à un second, un second à un troisième, parce qu'on veut faire facilement ce qu'on fait; cela s'entend de l'esprit et du corps. Ainsi, sans certaines habitudes on deviendrait stupide... L'homme vieillit et les habitudes aussi. Si la machine devient inhabile à servir les habitudes, l'ennui naît. L'habitude de penser ne pouvant supporter ce qui ne l'entretient pas ou ce qui la distrait, dispose à l'ennui, comme la délicatesse du tact dispose au dédain. Rien de plus contraire que le repos à la nature d'un être vivant, animé et sensible. Fixez les organes dans l'inaction, et vous produirez l'ennui. Un plat ouvrage vous endort comme le murmure monotone d'un ruisseau. Tel est encore l'effet du silence, des ténèbres, des forêts de pins et de sapins, des vastes campagnes stériles et désertes.

L'acteur a pris l'habitude de commander à ses yeux, à ses lèvres, à son visage; puisque c'est une habitude, ce n'est donc

plus un sentiment subit de la chose qu'il dit, c'est l'effet d'une longue étude.

On cause du nid de l'hirondelle. Enchaînement aveugle de besoins, enchaînement organique, produit ou par des malaises dont on se soulage ou par des plaisirs qu'on ressent.

Liaison établie de la mère au petit; c'est une singerie.

Et puis la variation qui s'opère par l'amour et par l'approche du mâle, qui modifie la femelle.

La brebis transmet la frayeur du loup à l'agneau; la poule au poussin celle de l'épervier. Si vrai, que, quand l'animal n'a point été vu, il n'est craint ni de la mère ni du petit.

Perdrix et Christophe Colomb[1].

Nous ne pouvons connaître l'instinct parce qu'il est détruit par notre éducation. Il est plus éveillé dans le sauvage.

AME.

Ce ressort, s'il existe, est très-subalterne. Sa puissance est moindre que celle de la douleur, du plaisir, des passions, du vin, de la jusquiame, de la morille furieuse, de la noix d'Inde. Que peut l'âme dans la fièvre et dans l'ivresse?

Quelque idée qu'on en ait, c'est un être mobile, étendu, sensible et composé. Il se fatigue comme le corps; il se repose comme le corps. Il perd son autorité sur le corps comme le corps perd la sienne sur lui.

On n'a la conscience du principe de raison ou de l'âme que comme on a la conscience de son existence, de l'existence de son pied, de sa main, du froid, du chaud, de la douleur, du plaisir. Faites abstraction de toute sensation corporelle, et plus d'âme.

Est-ce que l'âme est gaie, triste, colère, tendre, dissimulée, voluptueuse? Elle n'est rien sans le corps. Je défie qu'on explique rien sans le corps.

Mais qu'on cherche à s'expliquer comment les passions s'in-

1. Tous les voyageurs ont signalé la confiance des animaux lorsqu'ils n'ont point encore appris à se méfier de l'homme.

troduisent dans l'âme sans mouvements corporels; je le défie, et sans commencer par ces mouvements.

Sottise de ceux qui descendent de l'âme au corps. Il ne se fait rien ainsi dans l'homme.

Marat[1] ne sait ce qu'il dit quand il parle de l'action de l'âme sur le corps. S'il y avait regardé de plus près, il aurait vu que l'action de l'âme sur le corps est l'action d'une portion du corps sur l'autre; et l'action du corps sur l'âme, l'action d'une autre portion du corps sur une autre.

Autant il est clair, ferme, précis dans son chapitre de l'action du corps sur l'âme, autant il est vague, faible, dans le chapitre suivant.

Phénomènes de l'union de l'âme avec le corps sont constants dans tous les hommes. Comment cela se peut-il, si l'âme et le corps sont deux substances hétérogènes?

Ame, selon Stahliens[2], substance immatérielle, cause de tous les mouvements du corps, qui n'est qu'une machine hydraulique, dépourvue de toute activité, nullement différente de toute autre machine faite de matière inanimée.

Fabrication même du corps et exercice de toutes ses fonctions, naturelles, vitales, ouvrage de l'âme, qui sait tout, mais qui n'est pas toujours attentive à tout, réparant dans le sommeil, capricieuse, fantasque, négligente, paresseuse, désespérée, craintive, capable par sa nature bien ou malfaisante d'allonger ou d'abréger la vie.

Ame, cause de mouvements volontaires, dont elle a la conscience, de mouvements involontaires sans en être consciente. Action de l'âme forcée, action raisonnée. Mais mouvement après la mort, d'où vient-il?

En vain dirait-on que l'âme a un commerce fort étroit avec le corps; cela ne fait qu'augmenter notre surprise et les difficultés.

Ce commerce est tel qu'à l'occasion des désirs de l'âme, il est dit qu'il s'excitera des mouvements dans le corps, et qu'à l'occasion des mouvements du corps, il s'excitera des désirs

1. Dans son livre : *De l'homme, ou des principes et des lois de l'influence de l'âme sur le corps et du corps sur l'âme.* Amsterdam, 1773, 3 vol. in-12.

2. Stahl (1660-1734) est le fondateur de la doctrine connue sous le nom d'*animisme* que Diderot expose dans les lignes qui suivent.

dans l'âme, car la réciprocité de leur action est démontrée.

Qui incorpoream dicunt esse animam, desipiunt; nihil enim aut facere posset aut pati, si esset hujusmodi (Diog. Laert. *in vitâ Epicuri*).

Anima Dei flatu nata; corporalis effigiata. (Tert., *De an.*, cap. xxii.)

Pourquoi Dieu n'aurait-il pas créé des âmes ou naturellement viciées ou capables de se dépraver elles-mêmes, puisqu'il a permis que la chose arrivât au corps?

Mais si cela est, il y a dans l'homme deux principes de désordre.

L'animal est un tout, un, et c'est peut-être cette unité qui constitue l'âme, le soi, la conscience, à l'aide de la mémoire.

Il n'y a rien de libre dans les opérations intellectuelles, ni dans la sensation, ni dans la perception ou la vue des rapports des sensations entre elles, ni dans la réflexion ou la méditation ou l'attention plus ou moins forte à ces rapports, ni dans le jugement ou l'acquiescement à ce qui paraît vrai.

La différence de l'âme sensitive à l'âme raisonnable n'est qu'une affaire d'organisation.

Toutes les pensées naissent les unes des autres; cela me semble évident.

Les opérations intellectuelles sont également enchaînées : la perception naît de la sensation, de la perception la réflexion, la méditation et le jugement.

DES CAUSES OCCULTES DE PHÉNOMÈNES TRÈS-CERTAINS.

Qui sait comment le mouvement est dans le corps?

Qui sait comment y réside l'attraction ?

Qui sait comment l'un se communique et comment l'autre agit?

Mais ce sont des faits...

Et la production de la sensibilité?

C'en est un autre. Laissons les causes qui nous sont inconnues, et parlons d'après les faits.

ESTOMAC OU VENTRICULE.

Si vous nourrissez continuellement un homme de chair, vous le rapprocherez du caractère de l'animal carnassier[1]: même estomac, même sang, même chyle, mêmes fluides, même nutrition générale des parties du corps.

Toutes les excrétions se font en vingt-quatre heures; elles sont de six livres à peu près. Voilà les pertes à réparer.

L'aliment dans la bouche; la mastication par les dents; le délayement par les humeurs.

La fontaine de la salive sont les glandes parotides, maxillaires, sublinguales et autres.

Ces humeurs sont en partie résorbées par les veines. Chemin des aliments : le pharynx, l'œsophage, l'estomac.

L'œsophage est un tube égal, charnu, cylindrique, un peu comprimé.

Il y a des animaux qui mangent et qui n'ont ni intestins ni anus.

Les animaux carnassiers sont plus sujets aux vomissements que les frugivores; les ruminants ne vomissent point.

Dans l'homme il n'y a qu'un estomac, immobile, situé à l'hypocondre gauche, fait de tuniques appliquées les unes sur les autres; la première est celluleuse, la deuxième musculeuse, la troisième velue.

Le repos du cerveau demande que dans l'homme ce soit la mâchoire inférieure qui se meuve. Dans le lézard c'est spécialement celle d'en haut.

Vesale a vu un homme qui jetait derrière lui un *palum ferreum* de 26 livres qu'il tenait avec les dents, à la distance de 39 pieds.

Une expérience à faire c'est de mettre un poids sur un noyau de pêche.

La langue et le palais de la bouche.

1. La Mettrie, dans l'*Homme-machine,* avait fait cette observation et avait donné comme exemple les Anglais.

La femme de Vossius mâchait pour son mari et lui déposait dans la bouche les aliments humectés et triturés.

Le suc digestif agit sur l'estomac vide et sur les aliments de l'estomac plein, appelle la faim ou prépare la nutrition.

Dans la faim l'estomac se tourmente comme un animal, il se contracte, il se plisse, il ne pense qu'à lui, ses plis se frôlent, des nerfs nus agissent contre des nerfs nus, et bientôt la douleur naît.

La faim appauvrit. Alors les serpents mordent sans danger. Les humeurs deviennent âcres. On boit son urine, on ne le peut le lendemain, elle est trop âcre. On a vécu jusqu'à vingt-huit jours sans nourriture[1].

L'huître n'a point de bouche.

Il y a des animaux qui ne boivent point. Peut-être l'homme n'éprouverait pas la soif s'il vivait de végétaux.

Le vrai appétit est fait pour l'homme laborieux.

Beaucoup d'animaux, insectes, qui souffrent la faim pendant longtemps.

Le long jeûne de l'homme, mais surtout de la femme.

Les caloyers ne mangent que six fois dans tout le carême.

La bière trouvée en Égypte par les mauvaises eaux.

La faim s'accroît à mesure qu'on s'approche du pôle, et le froid y refuse la nourriture végétale. Là on vit de la chair de l'animal et l'on s'habille de sa peau.

La faim est un sentiment douloureux qui naît de l'estomac.

La soif est un sentiment douloureux qui naît de la langue, du gosier, de l'œsophage et de l'estomac même.

La soif est une suite de la sécheresse, la faim de la faiblesse.

L'homme a l'estomac des animaux carnassiers, il en a les dents, il en a le cœcum court.

Les aliments font tout leur chemin en vingt-quatre heures,

1. Diderot fait probablement allusion au fait si curieux rapporté par le baron de Gleichen (*Denkwurdigkeiten*, Leipzig, 1847, in-8°, p. 165), et qui a pour héros un certain alchimiste nommé Duchanteau. Celui-ci devait, au bout de quarante jours de jeûne, n'ayant pour toute nourriture que son urine, produire par cette « cohobation du supérieur et de l'inférieur » la pierre philosophale. Il soutint ce régime pendant vingt-six jours, et n'en mourut pas. Sa dernière urine, « d'une odeur balsamique et excellente, » fut conservée par la loge des *Amis réunis*, jusqu'à la Révolution, époque à laquelle on la sacrifia, quoique ce fût peut-être, ajoute un peu ironiquement le baron, « une médecine admirable. »

et tout le chyle en est exprimé dans l'intervalle d'environ trois ou quatre heures.

Les animaux qui se nourrissent d'aliments de difficile digestion ont les intestins longs. Ceux qui se nourrissent de chair les ont courts. Ceux qui se nourrissent de sucs, très-courts.

Le chyle est absorbé, bu par une bouche ou orifice ouvert à l'extrémité de chaque petit poil des houppes du velouté intestinal.

Manger, action qui distingue l'animal de la plante, comme sucer distingue la plante de la terre.

Toutes les espèces d'excrétions démontrent la nécessité de la nutrition.

Tout corps vivant est dans un état perpétuel de dissipation.

Les fluides s'exhalent, les solides brisés, réduits en molécules, passent dans les grands vaisseaux par les orifices des vaisseaux inhalants, reviennent dans la masse du sang et forment le sédiment de l'urine et la matière de la pierre et des os contre nature.

Cette dissipation diminue avec l'âge.

Tout se répare par le chyle.

Os, premièrement faits de filets membraneux, et gluten qui fixe entre ces filets.

Nul état fixe dans le corps animal, il décroît quand il ne s'accroît plus.

Sang des vieillards plus rouge. Tout s'affaiblit ou se raidit, le cœur devient calleux. Mort naturelle.

L'estomac est un vaisseau membraneux destiné à recevoir les aliments, placé dans le bas-ventre, derrière le diaphragme et les fausses côtes gauches, un peu ovale et d'autant plus long que l'homme est plus avancé en âge. L'œsophage y entre à gauche et postérieurement; il se termine à droite antérieurement dans le pylore.

Il est tapissé en dedans d'une membrane appelée veloutée, continue à l'épiderme, qui se sépare; muqueuse, molle, composée de petits poils courts, et traversée de grandes rides parallèles à la longueur du viscère. Il est très-sensible.

Métaux s'amollissent et sont rongés dans l'estomac.

Le plan des fibres de la petite courbure amène le pylore vers l'œsophage : c'est l'effet de la pression de deux mains.

Il y a une valvule au pylore.

Les aliments ne sortent point de l'estomac que leur structure n'ait été changée en un suc muqueux presque cendré, jaunâtre; un peu solide et pulpeux. L'eau passe d'abord, ensuite le lait, puis les légumes, ensuite les chairs.

Les veines flottantes et ouvertes dans l'estomac absorbent une assez grande quantité de boissons.

Les aliments passent dans le duodénum, où ils rencontrent la bile et le suc pancréatique.

La mastication prépare les aliments à la digestion; la salive hâte cette préparation. Les aliments mis en une espèce de bouillie sont portés vers le gosier.

Le larynx est porté en haut et en avant.

L'épiglotte rencontre la langue et s'incline. En s'inclinant elle ferme le larynx; et les aliments passent sur elle tandis que les voiles du palais bouchent les narines.

Le pharynx serré comme par un sphincter accélère les aliments en s'élevant.

Les amygdales pressées rendent leur suc, et les aliments suivent l'œsophage, canal qui se rend à l'estomac.

Chemin des aliments. La bouche, le pharynx, l'œsophage qui passe à gauche de la trachée-artère, dans la poitrine, derrière le cœur, dans l'intervalle de l'une et l'autre plèvre, puis se coude insensiblement un peu à droite, puis à gauche, gagne l'orifice du diaphragme dans l'intervalle de l'expiration et de l'inspiration, puis la pression du diaphragme presse vers le pylore ou l'entrée de l'estomac, et ferme ce viscère si exactement que les vapeurs y sont retenues. Image de la machine de Papin.

Les vieillards ne devraient jamais cracher, mais avaler leur salive.

Elle ne rougit pas le suc d'héliotrope, l'homme étant sain. Elle est résorbée par de petites veines.

LA BILE.

Elle se verse dans le second pli du duodénum; malgré la valvule du pylore, elle entre dans l'estomac.

On vomit les calculs du fiel.

LE PÉRITOINE.

Membrane qui enveloppe les intestins, surtout les chylo-

poëtes[1]. Son tissu est cellulaire et épais; siége de la hernie. Il est non irritable.

L'OMENTUM.

Tissu cellulaire qui embrasse, suit les intestins et les empêche de trop vaciller.

LA RATE.

Elle manque dans plusieurs animaux, d'autres en ont deux. Elle est située à gauche; elle correspond aux dixième et onzième côtes. Elle est spongieuse. Elle n'a ni conduit excrétoire, ni force musculaire. Elle verse son sang dans le foie. On vit fort bien sans elle.

LE PANCRÉAS.

C'est une glandule de la nature des salivaires. Elle est faite de lobes; elle est placée derrière l'estomac. Elle se vide. Son conduit excrétoire avec le canal cholédoque. Son humeur délaye la bile.

FOIE.

Il occupe la partie supérieure de l'abdomen à droite. Sa partie droite est gibbeuse, sa partie gauche obtuse.

Le foie est le plus vaste des viscères; il occupe une grande partie du bas-ventre, au-dessus du mésocôlon. Le diaphragme est au-dessus, à droite et derrière. Il est divisé en deux lobes.

Il y a deux genres de veines dans le foie et cet exemple est le seul. Il y a anastomose entre la veine porte et la veine cave, et le sang de la première passe dans la seconde.

Le sang se meut lentement dans le foie. Il est sujet à des squirres. Il est peu sensible.

Les derniers vaisseaux de la veine porte, de la veine cave, de l'artère et des conduits biliaires sont unis par un tissu cellulaire en forme de petits grains hexagones, où il y a une communication réciproque des rameaux de la veine porte et de l'artère hépatique avec les racines de la veine cave et de la veine porte avec les extrémités des pores hépatiques.

Ces grains sont creux, et la bile séparée par les rameaux de

1. Qui servent à la chylification.

la veine porte s'y dépose. De là elle passe dans les deux trous du conduit biliaire hépatique qui perce dans l'intestin duodénum à six pouces du pylore.

Ce conduit cholédoque en reçoit un autre appelé canal cystique qui vient de la vésicule du fiel. La vésicule du fiel a la forme d'une poire.

La bile hépatique passe dans la vésicule du fiel toutes les fois qu'elle trouve de l'embarras dans le sinus duodénal. Cette vésicule devient donc accidentellement très-grosse.

Plusieurs animaux n'en ont point.

Il s'exhale de la bile cystique une vapeur très-fine ; le reste devient aigre, se rancit, s'épaissit, prend de l'amertume avec une couleur foncée.

L'usage de la vésicule du fiel est de recevoir la bile lorsque l'estomac est vide et la bile inutile, et de la verser en abondance et avec vitesse quand les aliments passent en quantité dans le duodénum.

L'estomac plein la comprime et la force à se vider dans le canal cholédoque, ce que la continuité du conduit cystique et du canal cholédoque démontre.

La bile fait la fonction d'un savon, elle détruit l'acidité des aliments et prépare la formation du chyle.

Lorsque, par des accidents, les canaux de la bile sont bouchés, elle revient dans le foie et rentre dans le sang; elle produit l'ictère ou la jaunisse.

La vésicule du fiel manque à bien des animaux. Elle est placée dans le sillon qui distingue les deux lobes du foie. Le canal cystique se fond avec le canal hépatique.

Il y a bile cystique et bile hépatique.

Les colombes ont la bile verte, mais ne l'ont pas amère.

Elle contient air, eau et sel volatil.

INTESTINS, RATE, PANCRÉAS ET PÉRITOINE.

L'intestin est un réservoir membraneux où l'animal dépose sa nourriture, la cuit et d'où il la répand partout.

Le polype n'est qu'un intestin vivant.

Dans l'holothurie, il y a intestin sans cœur.

L'intestin est la continuation de la poche de l'estomac.

Les intestins ont six fois la longueur du corps. On les distingue en grêles et en gros.

Les grêles sont le duodénum, le jéjunum, l'iléon et le côlon. Ils sont composés de quatre tuniques qui se succèdent et que trois couches du tissu cellulaire unissent : la musculeuse, la celluleuse, la nerveuse, la velue. Ils ont des valvules.

Le chyle se fait en six heures.

Les gros intestins sont le cœcum et le rectum.

Sphincter du rectum.

Réservoir de Pecquet[1].

Conduit jusqu'à la jugulaire.

INTESTINS GRÊLES.

Le canal connu sous ce nom commence où finit l'estomac et perd ce nom à l'intestin le plus gros.

Le duodénum, le jéjunum et l'iléon ne sont vraiment qu'un même canal sous trois noms.

Le duodénum tire son nom de sa longueur[2]; il est lâche et ample; sa position est déterminée.

Le reste des intestins grêles n'a aucune place fixe. Il est entouré du côlon.

La texture des intestins est assez semblable à celle de l'estomac ou de l'œsophage. La membrane intérieure est la veloutée ou couverte de houppes coniques. Cette membrane est percée de pores grands et petits répondant à des glandes simples.

Ils sont très-sensibles. Ils ont un mouvement appelé péristaltique qui pousse en bas les aliments.

La pulpe des aliments dissoute par le suc pancréatique, le suc intestinal mêlé à la bile, arrosée par le mucus et travaillée par l'air, devient écumeuse sans effervescence, sans acidité, peu épaisse, blanche au commencement du jéjunum, et toute muqueuse à la fin de l'iléon.

1. Réservoir du chyle; dilatation du canal thoracique près de son passage à travers le diaphragme.

2 Douze travers de doigt.

La partie terreuse, grossière, âpre et âcre de cette pulpe descend dans les gros intestins. Presque tout le chyle en est exprimé en trois ou quatre heures ; et le chemin du tout se fait en vingt-quatre.

Les intestins ont cinq fois et plus la longueur du corps.

DES GROS INTESTINS.

Ce qui reste après l'expression du chyle, partie d'une portion de chyle, mais dégénéré et muqueux. Un peu de mucus. Grande partie de la terre[1] dont les aliments étaient chargés. Parties âcres rejetées par les orifices des vaisseaux absorbants et de toutes les fibres membraneuses solides par l'action des intestins et que la macération n'a pu détruire.

Cette masse passe de l'iléon dans le cœcum où elle séjourne.

Le côlon est continu avec le cœcum ; et le rectum est le dernier des intestins, terminé par l'anus.

Il y a à l'entrée du côlon deux plis saillants formés de la membrane nerveuse et veloutée de l'intestin grêle. Le pli supérieur est transverse et court ; l'inférieur est plus grand, plus long et monte.

L'extrémité du rectum a des fibres transverses fortes, formant un anneau ovale et gonflé, appelé sphincter interne.

Le sphincter est un muscle propre à cette partie. Il est large, charnu et composé de deux plans de fibres demi-elliptiques, se croisant vers le coccyx et les parties génitales.

La plante a ses racines en dehors, l'animal en dedans.

Le polype est un intestin vivant.

Dans les animaux féroces, intestins larges.

Le duodénum part du pylore.

L'homme qui avait les intestins à découvert. A l'aspect d'un mets qui lui plaisait, ses intestins s'agitaient de gaieté comme des serpents.

LA RATE.

C'est un des viscères qui envoie son sang au foie. Il est pulpeux, sanguin, livide, un peu épais, ovale, uni à l'estomac par

1. Il faut considérer *terre*, ici, comme synonyme de matière inerte et grossière, réfractaire à la digestion.

le petit épiploon et par un ligament. Lorsque l'estomac est plein, il aplatit la rate contre les côtes et la fait se vider ; c'est pourquoi on la trouve grande dans ceux qui sont morts de langueur, petite dans ceux qui étaient vigoureux et qui sont morts subitement. Elle descend avec le diaphragme dans l'inspiration, et remonte dans l'expiration.

Près de la rate on en trouve quelquefois une plus petite. Elle est peu sensible et s'enflamme très-rarement.

Il y entre beaucoup plus de sang que dans un autre viscère. Ce sang n'est presque jamais coagulé. Il est noirâtre et dissous ; il circule par les veines hépatiques et revient au foie, se mêle au sang paresseux et gras qui revient de l'épiploon et du mésentère, le délaye, l'empêche de se coaguler; il rend la sécrétion de la bile plus abondante, au moment même où elle est nécessaire pour la digestion.

Elle est sujette à devenir squirreuse.

Sa suppression dans les animaux a peu de suite ; cependant elle a causé du gonflement dans le foie, la bile en a été moins abondante, plus jaune, et l'animal sujet à des vents.

Le sang de la rate sert à la sanguification ; c'est comme un levain. Ce sang est noir et deviendrait compacte, si le sac qui le contient n'était perpétuellement ballotté, remontant et descendant à chaque inspiration et expiration. Il entre lentement et peu à peu dans le cours de la circulation par les veines hépatiques; l'artère l'y porte en serpentant. Les rameaux en sont grands, relativement au tronc; de là, diminution de vitesse.

Je crois qu'il faut regarder tous les viscères aveugles, tels que la vésicule du fiel, la rate, l'intestin cœcum, comme des organes destinés à préparer un levain ou ferment.

LE PANCRÉAS.

La bile est un savon, mais visqueux ; le suc pancréatique s'y unit pour corriger ce défaut, car il est aqueux, insipide, fin, ni acide, ni lixiviel.

Le pancréas est la plus grande des glandes salivaires. Elle est oblongue, placée sur le mésocôlon transverse, derrière la partie du péritoine qui se prolonge au delà du pancréas, à travers ce mésocôlon, derrière l'estomac et la rate, sous le foie,

devant la capsule atrabilaire gauche et l'aorte. Il est peu sensible. Il est composé de grains ronds et assez durs, unis par beaucoup de tissu cellulaire.

Il se vide par un canal dont l'orifice s'unit à celui du cholédoque, et quelquefois en est séparé, ou bien il a quelquefois deux orifices différents.

Il est pressé par un grand nombre de parties adjacentes qui accélèrent le suc pancréatique.

LE PÉRITOINE

Est une membrane ferme, simple, qui contient tous les viscères du bas-ventre qui y sont attachés.

Le mésentère et le mésocôlon sont deux productions du péritoine.

Le mésocôlon forme une cloison à la partie supérieure du bas-ventre, où l'estomac, la rate, le pancréas sont placés, et sépare cette partie supérieure de l'inférieure.

Le mésentère renferme dans les plis nombreux de son contour la très-longue suite des intestins grêles.

L'épiploon. Il y a le grand et le petit, l'épiploon colique[1].

L'usage de l'épiploon et du mésentère est de former des intervalles lâches où la graisse s'amasse pendant le sommeil et le repos, pour être dissoute pendant l'exercice et rendue dans la masse du sang par les veines absorbantes, et constituer la portion principale de la bile. Aussi on lui trouve tantôt l'épaisseur d'un pouce, tantôt il est mince et transparent comme une feuille de papier.

L'épiploon a de très-petits nerfs; il est insensible et gras.

Une autre utilité de l'épiploon est de se placer entre les intestins et le péritoine, de les empêcher de se coller, de laisser un mouvement libre aux intestins, de diminuer leur frottement sur eux-mêmes et le péritoine, et d'enduire d'une huile très-douce les fibres musculaires.

Le mésentère sert d'appui aux intestins et les fixe à leur place sans les gêner.

1. Ou appendice colique de l'épiploon.

REINS, VESSIE, URINE.

Le chyle absorbé par le sang a beaucoup d'eau, trop ; partie s'exhale par la peau, partie se filtre par les reins.

Les reins sont deux viscères placés derrière le péritoine, sur les parties latérales de l'épine du dos, couchés sous le diaphragme de manière que le droit est un peu plus bas que le gauche. Ils sont attachés par des replis du péritoine au côlon, au duodénum, au foie et à la rate. Ils sont peu sensibles.

Le sang de l'artère rénale, porté par les petites artérioles rampantes du rein, dépose une grande partie de son eau dans les vaisseaux rectilignes des papilles avec l'huile unie à cette eau, les sels et ce qu'il y a de plus liquide, de plus atténué.

L'urètre est continu au bassin. Il descend dans le bassin, fort loin, derrière la vessie, dans laquelle il s'ouvre par un orifice oblique.

La vessie paraît inhalante.

La grandeur des vaisseaux des reins prouve qu'il se présente à ces viscères un huitième de tout le sang, donc plus de mille onces de sang en une heure dont il peut sans merveille se séparer 70 onces d'eau.

Tous les animaux n'ont pas de reins.

Le rein paraît un agrégat de petits reins. Il y a à chaque rein écorce et papille.

La vessie est placée dans les femmes sur la matrice.

On voit derrière le rectum les vésicules séminaires, les prostates et les releveurs de l'anus. La vessie est assez sensible, les uretères peu. La vessie rend toutes les liqueurs qu'on y injecte. Elle ne souffre que l'urine saine.

L'urine tombe insensiblement par un fil continu dans la vessie. Elle s'évacue par l'urètre. Il est court, droit et transverse dans les femmes.

L'urètre est large en sortant de la vessie, il devient conique en s'approchant de la prostate ; cylindrique dans sa partie libre, plus large au commencement du bulbe, cylindrique le long de la verge, s'élargissant un peu vers la fin.

La vessie a son sphincter.

L'urine a l'acrimonie alcaline du sel marin. Elle contient acide. Elle dépose; son sédiment contient terre, huile, sels, air, sel volatil, acide volatil, phosphore, charbon.

MATRICE.

Organe placé entre la vessie et le rectum.

Bulles rondes pleines d'un liquide transparent dans les sinus muqueux entre les rides de la partie supérieure du col de la matrice; bulles plus ou moins grosses, en plus ou moins grand nombre.

Trompes. Canaux qui partent des angles latéraux de la matrice, s'élargissent en montant, se rétrécissent sur la fin, tendent vers l'ovaire et descendent ensuite.

A l'orifice supérieur de la trompe, franges qui l'environnent et s'unissent à l'ovaire.

Ovaires placés derrière les trompes, flottants, oblongs et aplatis; de structure assez semblable à la matrice.

Dans l'ovaire même des vierges, bulles rondes faites d'une membrane pulpeuse, assez ferme et pleine d'une lymphe coagulable[1]. Le nombre en est indéterminé; jusqu'à douze dans un ovaire.

Clitoris a des artères profondes et superficielles, telles que celles de la verge de l'homme.

Vaisseaux de la matrice par pelotons; ils croissent jusqu'à la puberté; déposent dans sa cavité une espèce de lait très-blanc dans le fœtus, séreux dans les vierges; alors se gonflent et rendent du sang pur.

Érection simultanée des papilles du sein et du clitoris.

La matrice n'est point une partie essentielle à la vie de la femme; les anciens l'amputaient dans certaines maladies, sans que l'opération fût suivie d'une catastrophe fatale.

Non développée dans l'enfance, elle demeure en repos; dans la vieillesse elle est flasque; dans l'âge moyen elle a son empire

1. Vésicules de Graaf.

particulier qu'elle exerce : elle donne des lois, se mutine, entre en fureur, resserre et étrangle les autres parties tout ainsi que le ferait un animal en colère. La matrice est active et sent à sa manière. Pourquoi sujette à tant de maladies? C'est qu'elle est à la fois organe sécrétoire, fertile et excrétoire.

L'intérieur de la matrice, l'intérieur des trompes de Fallope et peut-être l'intérieur des ovaires, même substance polypeuse.

Matrice, organe actif, doué d'un instinct particulier. Comparaison de l'organe de la matrice aux animaux qui filent la toile dont ils s'enveloppent.

Ses oscillations font que la matière séminale frappe tantôt un endroit, tantôt un autre.

Harvey a vu les filets du chorion ou de la poche extérieure[1] tendus d'un coin de la matrice à l'autre, s'entrelacer, former un réseau clair, puis un tissu ferme et uni.

Amnios, poche intérieure.

Dans les animaux, ouraque, canal qui conduit l'urine dans une espèce de vessie placée entre l'amnios et le chorion et appelée allantoïde.

Durée de la grossesse d'autant plus courte que les ventrées sont plus grandes.

L'amnios est la membrane interne du fœtus. Elle est aqueuse et transparente, très-lisse, partout la même, et unie par un tissu cellulaire avec la lame interne du chorion. L'aliment du fœtus, du premier instant au dernier, vient sans doute par la veine ombilicale (cette veine est formée des racines des vaisseaux exhalants de la matrice) et par l'artère ombilicale qui est continue à cette veine.

Un enfant qui a respiré et qui rentre dans la matrice meurt; il meurt noyé comme un canard ; il veut respirer et respire l'eau qui l'étouffe.

Chatouillement des rides musculeuses du vagin.

Raideur des trompes de Fallope.

Griffes du pavillon contractées.

OEuf reçu dans la trompe.

OEuf porté dans la matrice par le mouvement péristaltique

1. Enveloppe extérieure du fœtus.

de la trompe. Tout se passe quelquefois en sens contraire. Autre comparaison avec l'estomac.

Le bassin contient dans la femme la matrice, la vessie, le rectum.

Il y a exemple de deux matrices, deux vagins, deux orifices, l'un dans le rectum, l'autre à l'ordinaire.

La largeur intérieure de la matrice dans l'enfant qui naît est de deux lignes; dans la fille de vingt-deux ans, trois lignes, dans la femme qui a accouché, depuis cinq lignes jusqu'à huit. Elle est ouverte, elle est musculeuse.

Le vagin est contractile.

Clitoris semblable au pénis de l'homme; il a des muscles, un gland, un prépuce, des corps caverneux, un frein, les mêmes mouvements.

Ovaires ou testicules. Leur surface dans la femme adulte est tuberculeuse et gercée de fentes.

On remarque à peine des œufs dans l'éléphant; jamais plus de quinze œufs dans un ovaire, depuis deux jusqu'à six.

Règles. Il y a exemple de leur durée jusqu'à cent six ans. La pléthore en est la cause.

La matrice s'étend en même temps que les tétons s'arrondissent. Ils se gonflent de lait après la grossesse.

Point de règles où il n'y a point de lait. Le lait se porte de la matrice aux mamelles et de la mamelle à la matrice.

OEufs dans les filles de cinq ans.

« Il ne veut pas (le médecin Soranus) qu'on mette la matrice au nombre des organes principaux du corps humain; et la raison qu'il en donne, c'est que non-seulement elle se déplace et tombe dans le vagin, mais encore qu'on l'extirpe sans causer la mort, ainsi que Thémison l'atteste dans ses écrits. Il était même si persuadé que la matrice n'est pas essentielle à la vie, que nous le verrons plus bas faire un précepte de son extirpation. » (*Histoire de la Chirurgie*[1], tome II, page 277.)

Selon le même médecin, *un signe très-certain et point trompeur* que la femme est enceinte d'un garçon, c'est lorsque le pouls du bras droit est plus fréquent, plus fort, plus grand que

1. V. plus loin un article de Diderot sur ce livre de Peyrilhe.

celui du bras gauche, et, réciproquement, que la femme porte une fille quand le pouls gauche réunit ces qualités.

Soranus, à l'exemple d'Hippocrate, reconnaissait si une femme est stérile ou féconde; leur secret consistait à lui mettre dans le vagin, le soir, lorsqu'elle se couche, une gousse d'ail pelée et enveloppée de laine. Si, le matin, en s'éveillant, elle a dans la bouche l'odeur de cet aromate, il la tient pour habile à concevoir. Toutes les maladies vénériennes affectent le gosier. La castration a un nombre infini d'effets qui constatent la liaison des parties de la bouche avec les parties génitales[1].

« Si la portion pendante de la matrice s'ulcère et cause de l'âcreté des urines et de la malpropreté, si elle se putréfie, dit Soranus, extirpez-la sans rien craindre; l'exemple nous autorise à la retrancher; on l'a quelquefois extirpée tout entière, et le succès a couronné la tentative. »

La suite de l'histoire offre d'autres exemples de l'heureuse témérité dont Soranus fait un précepte.

GÉNÉRATION.

Le testicule, peloton de petits canaux.

Ovaire ensemble et testicules en quelques espèces.

Point de vers[2] dans les enfants, point dans les vieillards, point après un coït fréquent, point dans le mulet.

On trouve de ces corpuscules[3] dans l'urine, le crachat, la salive, le sang, les larmes, dans le mucilage des parties des femmes, et dans les autres humeurs. Ils ne sont donc pas propres à la fécondation.

1. La gousse d'ail est recommandée dans tous les traités de médecine du moyen âge et de la renaissance. On voit que Diderot cherchait des raisons pour les partisans qu'elle pouvait avoir encore au XVIIIe siècle. Elle n'en a plus.

2. Spermatozoaires.

3. On trouve d'autres corpuscules ailleurs, mais ceux-ci ne sont que dans la semence et ils sont indispensables à la fécondation. C'était contre Leuwenhœck qui avait bien vu qu'était dirigée l'objection tirée de l'existence d'animalcules ou au moins de corpuscules animés dans d'autres humeurs.

Dans l'érection, la verge pleine de sang.

Massinissa, après quatre-vingt-six ans, fit un enfant.

Thomas Parr, dont Harvey a écrit la vie, s'est marié à cent vingt ans et a connu sa femme à cent quarante[1].

L'éléphant engendre à cinq mois.

Génération des parties se fait peu à peu et non subitement, par apposition de partie et non par développement.

Animaux qui tiennent du père et de la mère.

Vers inutiles. Un million de féconds sur un. Vers dans vers, et ainsi à l'infini; absurdité.

Parties défaillantes réparées dans les animaux sans secours d'aucun élément préexistant.

Cœur, d'abord canal, puis viscère à deux ventricules et à deux oreillettes.

Fluide vrai produisant par humeur gélatineuse seule, dents, muscles, serres de l'écrevisse.

Ces vers aussi naturels à la semence de l'homme que les anguilles au vinaigre.

Floyer, médecin et asthmatique, dit que son asthme était aussi exactement assujetti aux phases de la lune que les eaux de la mer. Cependant, chaque jour indistinctement, presque autant de femmes qui ont leurs règles que de femmes qui ne les ont pas.

Règles, suites de pléthore.

Dans la jeunesse, vaisseaux mous; dans la vieillesse, vaisseaux secs; en tout temps, raides et secs dans les animaux.

Les artères qui portent le sang aux testicules de l'homme sont les mêmes qui le portent aux ovaires de la femme.

L'ovaire est d'une structure assez semblable à celle de la matrice; seulement on y remarque, même dans les vierges, des bulles rondes; il y en a jusqu'à douze.

Les corps caverneux ont une enveloppe, une chair spongieuse qui peut se gonfler.

Il y a entre eux une cloison mitoyenne faite de fibres tendineuses, parallèles, plus étroites en bas, non continues, formant

1. Il est permis de douter de la réalité de l'histoire de Thomas Parr. V. Thoms, *Human longevity; its facts and its fictions*, London, John Murray, 1873.

des vides qui laissent une communication libre entre les deux corps caverneux, d'autres fibres se portent de la cloison et s'insèrent dans l'enveloppe ferme.

Ces fibres empêchent la trop grande distension ou l'anévrisme de la verge.

La trompe de Fallope est menue par le bout qui tient à la matrice, plus évasée par l'autre extrémité ou le pavillon. C'est le canal conducteur ou de l'œuf ou de la semence dans la matrice, selon le système qu'on embrasse.

Dans la conception la trompe comprime l'ovaire. Il se fait à la membrane externe de l'ovaire une petite fente.

Un œuf, dit-on, s'échappe par cette fente, suit la trompe et descend dans la matrice. Autant de fentes[1] à l'ovaire que d'enfants.

Cependant l'extrême étroitesse de la trompe et le volume de l'œuf trouvé dans la matrice ne permettent guère de croire qu'une vésicule entière puisse suivre cette voie.

On n'a jamais vu l'œuf renfermé dans le calice jaune ou caillot qui se forme autour de la vésicule de l'ovaire, s'accroître et transformer la vésicule en un corps jaune hémisphérique.

Pourquoi ces œufs ne grossissent-ils point?

Toutes les parties de l'homme formées dans l'œuf. Chemin.

Jamais on n'a vu dans un œuf le fœtus[2], qui ressemble plus souvent au père qu'à la mère.

Il n'y a point de corps jaune dans les vierges. Ce corps jaune n'a rien de remarquable dans sa structure.

Le polype se reproduit par division. Le puceron est hermaphrodite.

L'accouplement des colimaçons est double.

On a dit tant de folies sur l'acte de la génération que je puis bien dire aussi la mienne. Je ne puis me résoudre à faire agir la semence de l'homme ou sa vapeur à une distance aussi éloignée que les ovaires de la femme le sont du fond du vagin.

1. Autant de cicatricules que d'ovules évacués, mais tous n'ont point été fécondés.

2. C'était aussi l'objection de Haller, qui concluait : « A peine peut-on ajouter foi à tout cela; » et qui malgré cela disait : « Cependant le premier asile de l'homme est un œuf. » V. la *Génération*, traduite de la *Physiologie*, de M. de Haller; Paris, Des Ventes de la Doué, 2 vol. in-8°.

Quoiqu'on ait quelques exemples de fœtus engagés dans les trompes de Fallope, je ne puis faire descendre ni un œuf ni un corps par l'un de ces deux canaux. Descendu dans la matrice, je ne connais aucun moyen de l'y fixer par un pédicule, et moins encore de l'y fixer à la place qu'il y occupe. Il semble qu'il ne devrait s'arrêter dans sa chute qu'au point le plus bas.

Qui est-ce qui a vu dans l'acte vénérien la frange ou griffe du pavillon embrasser l'ovaire, la serrer et en exprimer les premiers rudiments de l'embryon?

Je serais tenté de ramener la génération de l'homme à celle du polype.

Les premiers éléments de l'homme sont au lieu même où l'homme naît. Ils attendent là pour se développer la liqueur séminale de l'homme.

Ils se développent, le placenta se forme, et l'homme naît par division.

L'approche de l'homme et de la femme ne donne lieu qu'à la production ou au développement d'un nouvel organe qui est ou devient un être semblable à l'un des deux.

Ruysch a trouvé la semence de l'homme et de la femme dans la matrice d'une femme qui venait d'être tuée par un matelot avec lequel elle avait pris querelle immédiatement après en avoir été connue. Mais Harvey a disséqué des biches sans nombre, immédiatement après l'approche du cerf, il n'a jamais trouvé de liqueur séminale dans leur matrice.

On jette de l'eau sur la jument pour la rendre féconde.

J'ai ouï parler d'un magistrat à qui le même expédient réussit. Mais cela ne nuit point à mon opinion.

Si après le coït la femme éprouve une espèce de grouillement qui ressemble assez à de la colique pour qu'elle s'y méprenne, et si ce mouvement est accompagné d'un peu de chaleur aux parties naturelles, elle se trompera rarement lorsqu'elle se croira grosse. Je tiens cette observation d'un habile médecin qui l'avait faite plusieurs fois. Elle peut être grosse sans avoir éprouvé ces deux symptômes.

Quand le coït est fécond, la trompe a comprimé l'ovaire, et en a exprimé par la fente qui se fait à sa membrane externe un corps jaune qu'elle conduit dans la matrice.

Corps jaunes contenus dans les ovaires des femmes fécondes.

Tumeur constante à l'ovaire. Autant de fentes à l'ovaire que d'enfants. Preuves.

Cependant étroitesse de la trompe. Jamais l'œuf vu dans le calice jaune. Jamais œuf dans une vierge n'a montré de fœtus.

Frémissement le long de la trompe, et espèce d'évanouissement.

Ces œufs prétendus stériles sans la semence du mâle.

Fœtus trouvés dans les trompes.

Changement survenu dans le corps jaune fécondé. Analogie avec les animaux dans la matrice desquels il tombe un œuf après le coït, quoique plusieurs soient fécondés en même temps dans l'ovaire.

Y a-t-il semence dans la matrice et dans les trompes? Ruysch dit oui, Harvey dit non; Ruysch sur un seul fait, Harvey sur mille.

Matrice se ferme après la conception.

Dans la matrice de lapine; on n'y voit rien les cinq ou six premiers jours, le septième on aperçoit un bouton, puis une bulle, ensuite une espèce de têtard.

Une femme, soit par un mouvement acquis, soit par un mouvement naturel, donnait au vagin et aux parties extérieures de la génération assez de contraction pour serrer et retenir son homme dans la jouissance lorsque la passion avait cessé.

Le flux menstruel, besoin d'abord, se périodise beaucoup par l'habitude comme toutes les autres excrétions, la faim à certaines heures.

Testicules, assemblage de petits canaux où le sperme se sépare du sang.

Le fœtus a rarement les testicules dans la bourse ou le scrotum, mais souvent dans l'abdomen.

Scrotum, sac qui contient les testicules.

Dartos est une enveloppe particulière, vasculeuse, musculeuse sous le scrotum. Quand il y a abondance de sperme elle se rétrécit, se dresse, se ride, porte le testicule en haut, le sperme se répand, et tout se remet à sa place.

Crémaster, muscle qui élève, presse et exprime.

Il y a le testicule vrai et le testicule épididyme ou addition au testicule.

SPERME.

VERS SPERMATIQUES.

Il n'y en a point dans l'enfant, mais à leur place de petits corpuscules; point après un fréquent coït, point dans le vieillard, point dans les stériles, point dans le sperme des mulets. Pareils animaux dans toutes les humeurs, même dans le mucilage des parties naturelles, même dans les chapons. Ils ont deux sexes, ils s'accouplent, ils engendrent.

On éjacule sans testicules[1].

Le sperme repasse dans le sang et se répand dans tout le corps. Il se manifeste à l'odorat.

On pisse par contraction de la vessie.

Les vaisseaux spermatiques, dans tous les animaux, voisins de ceux des reins. Double utilité de l'organe propre à expulser l'urine et la semence.

Semence du mâle se forme dans le testicule, déposée dans les vésicules séminaires[2], chassée au dehors par la verge.

Scrotum, première enveloppe du testicule. Dartos, après le scrotum, seconde enveloppe du testicule : deux sacs avec cloison.

Dartos, muscle crémaster, s'épanouissant postérieurement en gaîne, embrassant de tout côté, élevant, comprimant, exprimant le testicule.

Ensuite la membrane vaginale.

Puis la membrane albuginée[3].

Une artère spermatique descend vers le testicule; elle vient de l'aorte au-dessous de l'artère rénale.

Avec l'artère spermatique, il y a la veine spermatique et le canal déférent, formant ensemble un cordon cylindrique qui se prolonge dans l'aine, de là dans le scrotum et au testicule.

Nerfs du testicule très-sensibles.

Les artères se partagent en petits vaisseaux continus aux vaisseaux spermatiques et formant des pelotons séparés par des cloisons cellulaires.

1. Ajouter : apparents. L'éjaculation peut se produire aussi quelque temps après la castration.

2. On dit séminales.

3. On dit tunique vaginale, tunique albuginée.

Il y a dans chaque cloison un conduit qui reçoit la semence des vaisseaux spermatiques.

Épididyme, accessoire du testicule, côtoyant son bord externe postérieur et adhérent au testicule.

Il a son conduit qui, après avoir formé des spirales, prend le nom de canal déférent, canal portant la semence dans les vésicules séminaires.

La vésicule séminaire (il y en a deux) est un petit intestin membraneux, fermé, situé au-dessous de la vessie, d'où naissent dix et plus d'intestins aveugles dont quelques-uns sont divisés en différentes loges.

Ce petit intestin est ramassé en un peloton court et tortueux.

La liqueur qui y est déposée sort du testicule jaunâtre, fine et aqueuse. Elle conserve ce caractère dans les vésicules, seulement elle y devient plus visqueuse et plus jaune.

Point de liqueur animale qui pèse plus.

Les animalcules ne se trouvent dans la semence qu'après l'âge de puberté.

On n'en trouve point dans la semence des impuissants.

Semblables à anguilles à grosse tête; diminuent et perdent leur queue dans l'homme en vieillissant.

On a trouvé de ces animaux dans la liqueur du corps jaune et quelquefois dans les décoctions et infusions des parties des animaux.

Enfants plus semblables au père qu'à la mère.

Maladies et vices héréditaires de père en fils.

Vers, principe dominant dans le règne animal.

Ressemblance de l'animalcule avec les premiers linéaments du fœtus fécondé[1], linéaments qui ne paraissent pas à moins que la femelle n'ait été fécondée.

Plus ou moins de véhicule dans la semence, plus ou moins d'irritation.

Ier Système. Mélange de la liqueur séminale et semence extraite dans l'un et l'autre de toutes les parties du corps avec faculté génératrice.

Cette faculté n'est qu'un long enchaînement de causes e

1. C'était l'opinion de Leuwenhœck qui voyait dans l'animalcule spermatiqu l'homme en raccourci et lui attribuait les deux sexes.

d'effets qui s'acheminent successivement depuis le commencement de la vie jusqu'à la mort.

La semence est une humeur comme le sang, la lymphe, la bile, le suc pancréatique, qui a sa nature et son filtre particulier.

Dans Buffon et d'autres, semence : surabondance de nourriture rejetée par chaque membre. Moules intérieurs.

Placenta et enveloppes impossibles à expliquer.

Semence forte et semence faible dans chaque sexe. Aristote comme Hippocrate, avec cette différence que le mâle fournit la forme et la femelle la matière.

II. Vésicules dans l'ovaire; système des œufs : homme et femme tout formé dans l'œuf, et ainsi à l'infini[1].

III. Animaux spermatiques. Hartzoecker. Femmes et hommes; et puis même enchâssement à l'infini.

IV. OEufs piqués par les vers.

Molécules organiques, vivantes, ne sont que les matériaux. Buffon.

Dans ce système, il faut que la semence entre dans la matrice, ce qui est faux.

V. Autre système : parties de la semence sont chacune polypeuses. Matrice nécessaire.

Harvey n'a vu d'abord dans la matrice des biches et des lapines disséquées qu'un point animé autour duquel se sont successivement arrangés les divers membres qui composent l'animal.

(Je crois que, vu l'exfoliation de la matrice, peut-être est-ce la raison du petit nombre d'enfants.)

Observations à faire. La première, c'est si cette exfoliation laisse dans la matrice des traces subsistantes, en conséquence desquelles on pourrait à l'inspection de cet organe intérieur compter les enfants, comme on prétend qu'on les compte aux cicatrices de l'ovaire. La seconde, s'il peut se faire un placenta dans un endroit où il y a eu un premier placenta, où une première exfoliation s'est faite.

Question à faire au jardinier : Si deux fruits peuvent naître successivement à l'endroit d'un premier pédicule ?

1. Emboîtement des germes de Bonnet.

Cela expliquerait la fécondité et la stérilité de certaines femmes, par l'étendue du placenta ou des exfoliations successives.

La vapeur séminale est connue par l'odorat, la vue, quand elle est chaude.

Point de semence avant douze ans dans nos contrées. Vers la cinquantaine plus de pollution nocturne.

Fluide spermatique, surabondant, produit le cancer et la phthisie pulmonaire. Le remède est simple[1].

Matière nutritive surabondante produit la goutte. (La craie des nodus distillée donne les mêmes produits que le tartre du vin, seulement un peu plus d'alcali volatil.)

Distinguer la semence du véhicule. Le véhicule isole les parties prolifiques et empêche la fermentation qui ne se fait qu'en masse.

C'est le rapport du véhicule à la partie prolifique qui fait distinguer les hommes et les femmes par leurs tempéraments froids ou chauds. La partie prolifique trop rapprochée[2] est une source de maladies.

Il y a des animalcules dans la semence et il n'y en a que dans cette seule excrétion. Mais la corruption en engendre dans toutes les parties de l'animal.

Où est la matière séminale dans les eunuques? Où? Où elle était dans les mâles parfaits avant sa séparation par les glandes.

Tandis que l'homme ne dissipe pas la semence ou par le coït ou par le rêve, grande portion, la plus volatile, la plus odorante, la plus forte est repompée et rendue au sang, et son produit est poil, barbe, corne, changement de voix et de mœurs : effets nuls dans les eunuques.

Prostate en forme de cœur, glande environnant l'urètre à son origine, prépare une humeur blanche, épaisse, douce, abondante, qui se répand dans une dépression petite, creusée aux parties latérales des vésicules séminaires, et qui sort avec

1. Les phthisiques ont longtemps passé pour plus salaces que les autres hommes. Quant au remède indiqué, il précipite ordinairement la fin du malade.

2. Trop dense ; que la liqueur prostatique et celle des glandes de Cowper et de Littre ne délaye pas suffisamment.

la semence dans laquelle elle domine par sa blancheur et sa viscosité.

La semence et le fluide de la prostate qui s'y mêle sortent par l'urètre tendu.

Mais comment se tend l'urètre? Par trois corps caverneux qui l'entourent.

Et qu'est-ce qui distend et enfle ces corps? Le sang artériel.

Et que devient ce sang? Il est repompé par les veines.

Il y a entre eux une cloison mitoyenne faite de fibres tendineuses, fermes, parallèles, etc. Des fibres de ces cloisons se portent vers les parois des corps caverneux et en empêchent la trop grande distension en large.

Papilles des femmes s'érigent.

Peau sous le cou du coq d'Inde se raidit.

Animaux s'accouplant sans muscle érecteur.

Action du fluide suffit pour l'érection.

Beaucoup de rapport entre la construction des testicules et celle de la substance corticale du cerveau.

La langueur ne vient pas de la perte mais de la distension de toutes les parties par la force de l'irritant.

Ce fluide séminal dans chacune de ses molécules a quelque analogie avec les membres dont il a été séparé. Dans l'irritation violente il se transmet à chaque molécule une action analogue à chaque partie. Cette analogie sépare celles qui doivent être lancées des autres, et après cette séparation leur coordination s'explique par la même analogie avec telle ou telle fonction particulière et qualité. Elles s'entraînent réciproquement pour sortir ; elles s'entraînent réciproquement pour s'arranger : folie conjecturale, plus folle pour les ignorants, moins folle pour les hommes instruits. Entre ces parties, fécondantes, beaucoup d'un humide stérile interposé; cet humide est véhicule. Cela explique les ressemblances et les organes surabondants.

SEMENCE.

La nature en ordonne l'usage, la sagesse le règle, la continence le retient, le vice en fait un poison, la religion le bénit, la débauche le prodigue.

C'est un fluide émané du cerveau, qui prend son cours par

le grand nerf sympathique; ce fluide contient un petit cerveau qui est la graine ou le noyau d'où naît le fœtus.

Analogie de la semence avec la cervelle. Plus de cervelle, tout étant égal d'ailleurs, plus d'aptitudes aux sciences et au plaisir. Homme toujours amoureux.

Vers séminaires naturels à la semence de l'homme, ainsi que les animalcules qu'on trouve ailleurs.

Par dépravation dans les testicules ou dans l'ovaire, au lieu d'un César il naît un ascaride.

Si le fluide séminal est repompé, c'est un venin qui tue.

Enveloppes du fœtus ne sont qu'une exfoliation du placenta.

La matrice est un porte-enfant comme la branche de l'arbre est un porte-fruit.

Il y a des exemples du placenta appliqué à l'orifice de la matrice, accouchements dans lesquels il a fallu percer le placenta pour accoucher.

La fille d'Aquapendente était imperforée et n'en devint pas moins grosse.

La grossesse se fait par vapeur; cela paraît démontré.

CONCEPTION.

Vagin, organe surajouté à la matrice; canal membraneux, capable de frottement, fort susceptible d'expansion; embrasse l'orifice de la matrice, se porte en bas, en devant et au-dessous de la vessie; placé sur le rectum auquel il est uni, et s'ouvrant par un orifice assez large au-dessous de l'urètre.

Hymen, grand repli valvulaire formé par la peau de l'épiderme, garantit l'intérieur du vagin du froid et de l'urine. Hymen, particulier à l'homme ou plutôt à l'espèce humaine. Il est plus large vers l'anus. Le coït l'use et il disparaît.

La surface intérieure du vagin est parsemée de tubercules calleux, duriuscules, sensibles, et de lames inclinées qui se terminent en tranchant et se couchent sur les tubercules. Cela semble fait pour donner du plaisir et faciliter l'expansion du vagin.

Le vagin a un muscle particulier constricteur de son orifice.

Nymphes sont deux appendices cutanés, placés en devant

et à la sortie du vagin et produits par la continuation de la peau du clitoris et de celle de son gland; elles sont cellulaires; elles se gonflent; elles sont découpées et garnies de glandes sébacées semblables à celles du prépuce du clitoris. Elles dirigent l'urine qui sort de l'urètre entre chaque nymphe, ce qui ne se fait pas sans une espèce d'érection des nymphes.

Clitoris, partie très-sensible et de chatouillement, qui a deux corps caverneux, un gland, un prépuce, son érection.

Lèvres cutanées recouvrant toutes les parties de la génération, forment un plexus au-dessus du clitoris. Le sang s'accumule là, l'orifice du vagin est rétréci et le plaisir augmente.

Muscle constricteur part du sphincter de l'anus, se porte en devant le long de l'origine des lèvres et s'insère dans les racines du clitoris.

Coït, frottement accompagné de contraction convulsive dans toutes les parties qui avoisinent le vagin, gonflement du clitoris, des nymphes, du plexus des lèvres; éjaculation, mais non toujours dans toutes les femmes, d'une liqueur muqueuse et gluante qui vient de différentes sources. Voilà pour l'extérieur.

Au dedans trompes se gonflent, rougissent, se raidissent, le morceau déchiré s'élève et s'adapte à l'ovaire.

Dans les filles qui ont acquis l'âge de puberté, l'ovaire est très-plein d'un fluide lymphatique, coagulé, qui distend les vésicules.

Quelquefois avant la conception se produit autour d'une vésicule de l'ovaire un caillot jaune qui s'accroît, s'augmente et paraît se changer en un corps jaune hémisphérique, sous forme d'un grain, cave en dedans, et contenant dans sa cavité sinon un petit œuf, du moins une petite membrane creuse. Ces corps sont apparents, dans la femme, d'abord après la conception.

Conception a lieu sans plaisir de la part de la femme, même avec aversion.

Point de conception quoique avec le plus grand plaisir simultané des deux sexes.

Que signifie donc cette griffe de l'ovaire, ce serrement, cet œuf ou cette semence? Tout cela s'exécute-t-il sans volupté? Je demande s'il y a effusion de matière séminale sans volupté?

Sinon, donc, le mélange des semences, n'est pas le principe de la génération, ni les molécules organiques, ni les autres causes qu'on a assignées à ce phénomène.

TERME DE L'ACCOUCHEMENT.

L'enfant est en tout temps un hôte incommode pour la matrice, mais surtout à neuf mois.

Tout organe tend d'une manière automate à se soulager; mais un organe sensible et vivant ne tend à se soulager que quand il en sent la possibilité. Dans un autre moment il éprouve que sa douleur ou son malaise augmente.

La matrice se blesserait elle-même, si elle tentait l'expulsion du fœtus, lorsque par la forte adhésion du placenta, qui n'est que son exfoliation, elle et le placenta ne font qu'un.

Mais lorsque la surface convexe du placenta commence à devenir lisse, c'est alors que la matrice sent la possibilité de se soulager du poids qui l'incommode, et qu'elle est portée à s'en occuper par la contractilité mise en jeu par son extrême dilatation, dilatation qui a un terme au delà duquel la matrice s'ouvrirait ou craindrait de s'ouvrir, car les organes ont des craintes, des aversions, des appétits, des désirs, des refus.

J'ai mangé, est-ce dans le premier moment qui suit la déglutition que l'estomac tend à pousser les aliments dans les intestins? Aucunement. Poussés dans les intestins, sont-ils subitement précipités vers leur sortie? Aucunement.

Toute opération animale a ses progrès, et ces progrès sont réglés par la facilité qu'y trouve l'organe, par la peine qu'il souffrirait s'il se hâtait, par son besoin, par son plaisir ou par son malaise.

A neuf mois l'enfant, avec toutes ses enveloppes, fait une masse étrangère à la matrice. Mais si ce corps étranger est sentant et vivant et s'il cesse d'être nourri, il doit souffrir et s'agiter. En s'agitant il doit incommoder l'organe. L'organe incommodé doit agir et il agira vers l'endroit d'où il espère soulagement, comme les intestins tourmentés par certains aliments.

Quand plusieurs causes concourent à produire un effet, il ne faut en exclure aucune. L'accouchement est une espèce de vomissement. Il faut y faire entrer la dilatation extrême de la

matrice, son malaise, sa contractilité, l'accroissement du poids, le changement de position de l'enfant, la sympathie des parties voisines et conspirantes, de la vessie gênée, du rectum gêné, deux oreillers qui cherchent en même temps à se délivrer, et ainsi des veines, des artères, des ligaments, des muscles, de l'estomac, du diaphragme.

Séparé de la mère, l'enfant passe entre ses bras qui le serrent; elle est serrée par les bras de l'enfant; il est sous ses yeux, elle le tient, elle l'enlace, elle l'applique, il s'applique lui-même à son sein, elle continue de le nourrir, ce sont deux êtres qui cherchent à se réidentifier.

QUESTION.

Pourquoi la mère, l'enfant et moi digérons-nous le lait de la mère, et pourquoi ce lait transmis des mamelles dans les intestins de la mère ne s'y digère-t-il pas? Preuve du besoin de la mastication et du travail de l'estomac.

Une des plus étonnantes absurdités que j'ai jamais lues, c'est que la formation du lait dans les mamelles, et non pas ailleurs, est plutôt l'effet d'une convenance morale que celui d'une nécessité physique (*De la femme*, par Roussel).

Et les mamelles du mâle? Et les mamelles de l'âne et du cheval placées dans le voisinage du gland?

La gestation dans les unipares variera selon la même loi. Si le petit prend un accroissement subit et énorme de volume et de pesanteur, le pédicule se détachera plus vite, la réaction des parties sur le petit sera plus prompte.

S'il faut s'étonner, ce n'est pas de la variété dans la durée de la gestation, c'est de son uniformité approchée.

C'est une lourde bêtise que de comparer l'incubation à la gestation.

Si vous ôtez tous les petits à l'animal carnivore qui a beaucoup de mamelles et de lait, il devient furieux. Laissez-lui-en un qui suffise à son soulagement, il s'en contente.

Mais les mères des oiseaux éprouvent la même douleur. Par quelle cause?

La diversité des amours ne tient-elle pas à l'abondance et à la disette de nourriture? Après l'abondance de nourriture, abon-

dance de sperme. Égalité de nourriture dans l'homme, pente égale à l'amour.

Nier les effets de l'imagination de la mère sur l'enfant par des raisonnements mécaniques, c'est oublier qu'on fait mourir un homme en lui chatouillant la plante des pieds ou les côtes.

Chaque ordre d'êtres a sa mécanique particulière. Celle de la pierre n'est pas celle du feu ; celle du feu n'est pas celle du bois ; celle du bois n'est pas celle de la chair ; celle de la chair n'est pas celle de l'animal ; celle de l'animal n'est pas celle de l'homme ; celle de l'homme n'est pas celle des organes.

Depuis le premier instant de la génération jusqu'aux derniers termes de l'accroissement, je ne vois que les différents progrès d'un développement. Et depuis le dernier terme de l'accroissement jusqu'à la fin de la vie, je ne vois que les différents progrès d'une destruction.

Les animaux microscopiques se divisent en deux, et cette division successive donne des espèces successives d'animaux. Quel est le dernier point de ces races?

Les barbes de l'ouïe des poissons, en se rompant, produisent un animalcule vivant, pareil à l'anguille farineuse.

Il y a des plantes hermaphrodites, des plantes mâles et des plantes femelles.

Dans le progrès de l'incubation du fœtus, qu'on m'assigne le moment où l'âme s'y introduit.

EXTRAIT

D'UNE LETTRE D'UN CHIRURGIEN-MAJOR DES TROUPES EN GARNISON AU CHATEAU DE NICKLSPURG OU NICKLAUSPURG, EN MORAVIE, APPELÉ M. NUCH, ADRESSÉE A M. LEFEBVRE, MÉDECIN A PARIS.

« Dans les premiers jours d'août de l'année 1773, un soldat âgé de vingt-deux ans et quelques mois fut attaqué de maux de cœur passagers, de lassitude, de dégoût, etc. A ces accidents, succéda bientôt l'enflure du ventre. On traita ce jeune homme comme hydropique ; les remèdes furent sans effet, et le ventre grossissait de plus en plus ; d'ailleurs, il ressentait peu d'incom-

modités et ne manquait guère à son service. Cet homme, que l'on avait abandonné depuis quelques mois à la bonté de son tempérament et aux soins de la nature, ressentit de vives douleurs dans la région lombaire, le 3 février 1774. On lui fit prendre quelques potions sédatives, mais les douleurs ne firent qu'augmenter. On crut soulager le malade en lui faisant la ponction, et l'on fut extrêmement étonné de ne point voir d'évacuation d'eau. On eut recours à la saignée, et tous les moyens furent inutiles; les douleurs devinrent de plus en plus aiguës, les convulsions s'en mêlèrent, et le patient mourut après quatre-vingt-dix heures de souffrances.

« Le cas était trop extraordinaire pour qu'on ne fît point l'ouverture du cadavre; mais quelle fut la surprise des assistants, lorsqu'à l'ouverture de l'abdomen on aperçut un kyste ou sac que l'on ouvrit et dans lequel était un fœtus mâle, mort et bien conformé, avec son placenta, les membranes et les eaux! Ce kyste était une matrice à laquelle rien ne manquait. L'orifice regardait l'intestin rectum, avec lequel elle communiquait par un petit conduit en forme d'appendice; à peine pouvait-on y introduire le tuyau d'une plume à encre ordinaire. Il n'avait que ce viscère de commun avec le sexe féminin; d'ailleurs, il était parfaitement homme intérieurement et extérieurement. La position des ligaments de cette matrice était dans l'ordre naturel. Les vaisseaux spermatiques aboutissaient en partie aux ovaires, et une autre partie continuait son chemin jusqu'aux testicules; ce lacet était double. On examina la forme des os du bassin; elle était telle qu'elle doit l'être dans l'homme. Les mamelles n'étaient pas grosses, mais elles contenaient du lait, et leur aréole était large et noire.

« On se rappela alors que ce soldat s'était plaint plusieurs fois de sentir quelque chose remuer dans son ventre, et particulièrement trente heures avant sa mort; mais on avait attribué ce symptôme aux eaux que l'on supposait.

« Il ne restait aucun doute sur la manière dont cet homme pouvait avoir engendré; mais, pour s'en rendre encore plus certain, on s'empara de son compagnon de lit, on le mit aux fers, et, par des menaces réitérées, on lui fit avouer ce que l'on soupçonnait violemment... » (*Gazette des Deux-Ponts*, ann. 1775, nº XXII.)

Autre fait très-assuré et assez analogue au précédent. La décence n'a pas permis qu'on l'insérât dans les *Mémoires* de notre Académie de chirurgie. Je le tiens de Louis, secrétaire de ladite Académie[1].

Un jeune homme pressait vivement une fille dont il était amoureux et aimé de satisfaire sa passion. Elle ne demandait pas mieux, mais la nature s'y opposait. Elle était sans sexe apparent; la seule chose qu'on lui remarquât, c'était une petite ouverture telle qu'elle est dans les autres femmes, par laquelle elle évacuait les urines. Cette conformation singulière ne détacha point le jeune homme de sa maîtresse, mais il en exigea une complaisance à laquelle elle ne se refusa point. Au bout de quelques mois, son ventre s'enfla et sa gorge se gonfla. Elle envoya chercher un chirurgien qui, après l'avoir bien examinée, lui annonça qu'elle était grosse. Elle n'eut pas de peine à le convaincre de la fausseté de son pronostic. Cependant l'enflure du ventre et de la gorge faisait des progrès, et le chirurgien, appelé une seconde fois, confessant qu'il ignorait comment cet enfant s'était fait, protesta qu'il le sentait remuer. Ni la fille ni son amant ne tinrent compte de cette déclaration. Cependant, le terme de cette bizarre grossesse arriva; et, après des douleurs, des efforts et un délabrement inouï des parties, cette fille accoucha d'un enfant par la même voie qu'il avait été fait. J'ignore si la mère et l'enfant en moururent, mais ce que je sais, c'est que sa formation n'avait rien d'extraordinaire... La matrice de cette fille, au lieu de s'ouvrir à l'endroit ordinaire, s'ouvrait dans le rectum, qui tous les mois servait d'issue au sang menstruel.

1. On dit que ce fait donna lieu à une thèse : *An imperforata mulier possit concipere?* Voici comment Mirabeau (*Errotika Biblion*) raconte la chose : « M. Louis, secrétaire de l'Académie de chirurgie, a soutenu, en 1755, la question sur les bancs; il a prouvé que les anélytroïdes pouvaient concevoir; et des faits consignés dans sa thèse, imprimée avec privilége, le démontrent. Malgré cette authenticité, le Parlement ne manqua pas de dénoncer la thèse de M. Louis comme contraire aux bonnes mœurs. Il fallut que ce grand et non moins ingénieux et malin chirurgien recourût aux casuistes de la Sorbonne; alors il montra facilement que le Parlement prononçait sur une question qui n'est pas plus de sa compétence que l'émétique. Et le Parlement ne donna aucune suite à la dénonciation. »

GERMES PRÉEXISTANTS.

J'admets ces germes, mais n'ayant rien de commun avec les êtres.

C'est une production conséquente au développement. Production qui n'existait pas et qui commence à exister, et dont l'expansion successive forme un nouvel être semblable au premier.

Un œil se fait comme une anémone. Qu'est-ce qu'il y a de commun entre la griffe et la fleur?

Un homme se fait comme un œil. Qu'est-ce qu'il y a de commun entre la molécule de l'écorce du saule et le saule? Rien. Cependant cette molécule donne un saule.

Comment? Par une disposition première qui ne peut, avec la matière nutritive, amener un autre effet.

Cela me semble aussi simple que de souffler dans une vessie flasque pour en faire un corps rond.

Si la comparaison de la vessie choque, c'est qu'elle est trop simple, mais elle n'en est pas moins réelle et vraie.

Les molécules éparses qui doivent former le germe se rendent là nécessairement. Rendues elles forment un pepin. Ce pepin n'a qu'un développement nécessaire, c'est un arbre. Et ainsi de l'homme.

En Amérique, dans un intervalle de vingt-quatre heures, les plaies se couvrent de vers; il faut les racler, étuver la plaie avec infusion de tabac. Malgré cela, vers reproduits, quoique l'appareil soit resté.

Exemple d'une femme sans aucun sexe, ni motte, ni clitoris, ni tétons, ni vulve, ni lèvres, ni vagin, ni matrice, ni règles.

Le fait est arrivé à Gand. La Mettrie avait vu cette femme[1]. M. d'Hérouville.

Procès-verbal des médecins et chirurgiens de Gand.

1. La Mettrie en parle en effet, en passant, dans l'*Homme machine*, et d'une façon plus détaillée dans le *Système d'Épicure*. M. le comte d'Hérouville, lieutenant général, avait signé le procès-verbal. La mention de son nom semblerait indiquer que c'était de lui que Diderot tenait le fait. Il joue un rôle dans *Ceci n'est pas un conte*. Voir t. V, p. 319.

FOETUS.

Des premiers rudiments de l'animal.

Trois opinions : ou ils viennent du mâle, ou de la femelle ou de tous les deux.

Pourquoi tant d'animaux pour en faire un seul?

Le fœtus est-il dans la mère? Les plantes poussent à cette opinion.

Virgines aphides, engendrent sans mâles [1]. OEufs dans la matrice sans approche du mâle.

Ressemblance des parents, maladies héréditaires; les mules et les mulets engendrent.

Haller ne nie pas que *exiguo tempore aliquo ovum humanorum in utero liberum esse.*

Chorion, membrane jaunâtre, molle, lubrique comme la graisse, facile à déchirer, filamenteuse, à fils entrelacés, fluctuants à l'extérieur; intérieurement membrane plus unie, plus ferme, réticulée, poreuse. Autant de chorions que d'enfants.

Eau de l'amnios un peu salée, semblable à la sérosité du lait, elle en a l'odeur; exhalation, naît comme un péricarde. Cette eau peut-elle nourrir? Oui, même par la bouche. Cette eau est résorbée par la peau.

Le fœtus renvoie au placenta une partie de son sang par deux grandes artères ombilicales.

Le sang paraît rentrer des vaisseaux artériels du placenta dans les veines de la matrice d'où il passe aux poumons de la mère.

Le fœtus se nourrit-il par la bouche? Repompe-t-il de la cavité de l'amnios la liqueur lymphatique coagulée dans laquelle il nage?

Il y a eu des fœtus sans cordon.

La liqueur qu'on trouve dans l'estomac du fœtus est semblable à celle qui remplit l'amnios.

La liqueur de l'amnios diminue à mesure que le fœtus croît.

Il s'est trouvé des stries continues et comme glacées dans l'amnios, la bouche, le gosier et l'estomac du fœtus.

1. Il s'agit ici de la génération, sans rapprochement sexuel (*parthénogenèse*), du puceron, étudiée par Ch. Bonnet.

Les gros intestins et une partie des petits sont remplis de meconium.

L'enfant vit-il par la mère, mais se nourrit-il par l'eau de l'amnios?

Cette eau dans le commencement est nourricière, sur la fin on dit qu'elle devient âcre. Alors l'enfant souffrirait-il de la faim, et serait-ce là une des causes de la naissance?

Les excréments engendrés dans le fœtus sont en petite quantité. Sa vessie urinaire est grande et longue; il y a de l'urine.

Le meconium est une substance pulpeuse, verdâtre, peut-être le résidu des liquides qui se sont exhalés dans les intestins.

On trouve une substance toute semblable dans d'autres cavités remplies d'un liquide exhalé. On la trouve dans la membrane vaginale du testicule.

L'ouraque sort du haut de la vessie; il est creux et se prolonge assez loin dans le cordon ombilical.

S'il y avait une allantoïde, ce réservoir de l'urine serait continu à l'ouraque.

Peut-être le cordon ombilical, très-long dans l'homme, étant spongieux, reçoit-il l'urine du fœtus dans ses cellules, mais l'ouraque est court; et qu'importe? Il va jusqu'au cordon, mais non jusqu'au placenta; et qu'importe encore?

Mais suivons l'accroissement du fœtus. Des tubercules sortent insensiblement du tronc, annoncent la formation des extrémités et de toutes les parties du fœtus.

La tête se forme d'abord, puis la poitrine, puis le bas-ventre et les extrémités.

Ses poumons sont petits à proportion du cœur. Ils tombent au fond de l'eau quand ils n'ont point encore respiré.

La cloison qui unit l'oreillette droite du cœur avec la gauche est percée d'un trou large et ovale.

La matrice croît continuellement avec le fœtus; son épaisseur reste la même. La nutrition compense l'extension.

La matrice s'étend surtout vers le fond. Alors les trompes paraissent descendre.

Son orifice n'est jamais fermé, mais enduit d'un mucus. Il se raccourcit, s'aplatit, devient large, et s'ouvre à mesure que le temps de l'accouchement approche.

Jusqu'alors le fœtus avait sa tête entre ses genoux; aux

approches de sa délivrance il tombe en dedans et le haut de sa tête correspond à l'ouverture dilatée de la matrice, dont les efforts commencent alors pour sa délivrance, qui sera favorisée par le poids du fœtus, le malaise, les mouvements.

Efforts de la mère comparés à ceux pour rendre les excréments lorsque le rectum est trop plein.

Contractilité de la matrice suffit quelquefois pour finir tout le travail.

L'amnios plein d'eau entre en forme de cône dans l'orifice; ce sac se rompt, les eaux lubrifient le passage, alors l'enfant sort comme un trait, la face tournée vers l'os sacrum.

Il arrive quelquefois aux os pubis de s'écarter. Le placenta se détache sans peine du fond de la matrice.

La matrice se resserre et se resserre si violemment et si subitement qu'elle prend la main de la sage-femme et le placenta.

Les vidanges se font. Les mamelles s'étaient gonflées, et deux ou trois jours après l'accouchement, au lieu d'un peu de sérosité qu'elles contenaient, elles se remplissent d'une liqueur séreuse, fine, peu après de chyle même.

Le lait est fort semblable au chyle, il est blanc, légèrement épais, doux, pénétré d'un sel essentiel très-innocent, tendant à s'aigrir, rendant une vapeur odorante et volatile, composé de beaucoup de graisse ou bien d'eau et d'une partie caséeuse et terreuse qui tend à l'alcaliser.

MAMELLE.

Grande glande conglomérée, convexe, formée de grains d'un rouge livide, arrondis, duriuscules, couverts extérieurement et réunis par le tissu cellulaire ferme. Les vaisseaux répandus dans cet organe communiquent tous ensemble vers la papille.

Une infinité de petits conduits, tendres, blancs, mous, faciles à dilater se rendent à la racine de la papille. Une vingtaine s'ouvrent là, mais plus petits.

Le lait séreux purge l'enfant.

Hommes, vieilles femmes, jeunes filles ont quelquefois du lait.

On n'aperçoit rien, même après plusieurs jours de conception.

Animaux sans sexe engendrent en eux-mêmes. Animaux androgynes, animaux à sexes conjoints. Animaux à sexes disjoints. Mulets. Le castor garde sa femelle. Bombyx s'accouple avec sa femelle morte[1].

Point de sperme dans l'ovaire de la femme. Point de sperme dans la matrice.

Coït nécessaire à la santé.

Il y a eu conception sans orifice de matrice. Femme infibulée a été engrossée.

Mucosité en a imposé à Harvey.

Fonction du sphincter dans une femme. Enflure de tout le corps dans une fille nouvellement déflorée, mais surtout enflure du cou.

La femme a sperme, mais où? Dans l'ovaire? Cela est incertain.

Adhésion de l'ovaire à la trompe peu constatée.

Le corps glanduleux de l'ovaire n'est point le rudiment de l'animal.

On a vu l'ovaire dans la femme grosse tel que dans la femme non grosse.

Point de molécules organiques. Là rien de commun dans l'organisation des testicules de la femme et de l'homme.

Il n'y a point de ces glandes quand la femme conçoit. Après la conception elles s'affaissent, se vident.

On en a trouvé dans la matrice. Elles sont quelquefois si grosses qu'elles ne pourraient passer par la trompe. Ce sont des hydatides. On n'en trouve ni dans la matrice ni dans la trompe.

Vesiculus ovaris non esse ova, neque esse primordia neque continere animal.

Cependant les ovaires supprimés aux femmes, elles sont stériles.

Fœtus dans le ventre, fœtus au foie, placenta aux reins; fœtus entre le rectum et la matrice, fœtus adhérent au diaphragme.

Au troisième jour de la conception dans une chienne, lié la

1. Haller rapporte le même exemple pour prouver que ce n'est pas la femelle qui, dans la plupart des espèces, désire l'accouplement.

corne de la matrice; le vingt et unième deux chiens entre la ligature et le corps de la trompe (Nuck).

Il sort quelque chose de l'ovaire qui deviendra animal.

La semence se répand dans tout le corps de la femme. Sa chair est odorante.

L'œuf prétendu arrivé dans la matrice, après quelques jours sa membrane qui a été simple fournit de toute sa surface des flocons mous et branchus qui s'implantent et adhèrent à des flocons exhalants et absorbants de la matrice.

Ces adhérences ont lieu dans toutes les parties de la matrice, surtout au fond.

Mais avant leur formation de quoi l'œuf isolé se nourrit-il?

Après les adhérences formées il y a dans l'œuf beaucoup d'eau limpide et coagulable au feu et à l'esprit-de-vin.

Le fœtus est d'abord invisible.

Quand il commence à paraître, tête grosse, corps petit, sans extrémités; espèce de têtard.

L'ombilic est grand et aplati, il est attaché vers l'extrémité arrondie de l'œuf.

L'œuf et le fœtus s'agrandissent ensemble, mais inégalement. Le fœtus s'accroît plus que l'œuf et l'eau de l'œuf diminue.

Les flocons se recouvrent insensiblement d'une membrane continue appelée chorion, et ils sont renfermés entre cette membrane et une autre appelée l'amnios.

Une grande partie des flocons disparaît dans le chorion, et il n'y a que la seule partie élevée vers le sommet arrondi de l'œuf qui s'accroisse et forme peu à peu un corps rond circonscrit, appelé placenta.

Tel est l'état de l'œuf au second mois. Il ne change point depuis ce temps, si ce n'est en volume.

La partie de l'œuf qui rencontre supérieurement la matrice, à peu près au tiers de sa surface, montre un disque arrondi, aplati, succulent[1], inégal, vasculaire et changé en des tubercules égaux et semblables entre eux, exactement unis avec la matrice.

C'est en conséquence de cette union qu'il y a communica-

1. Gorgé de sucs.

tion entre le placenta et la matrice qui envoie d'abord au fœtus une liqueur séreuse, ensuite le sang même.

Les artères exhalantes de la matrice communiquent avec les veines du placenta. Les artères du placenta s'ouvrent dans les grandes veines de la matrice.

L'autre partie du corps de l'œuf et la surface du placenta sont recouvertes par une enveloppe externe, veloutée, remplie de petits flocons réticulaires, poreuse, facile à déchirer, vasculaire et semblable à un petit placenta. On l'appelle chorion.

Le chorion est aussi collé, mais plus mollement, à la surface de la matrice qui est aussi couverte de petits flocons et qui lui ressemble beaucoup, par des vaisseaux plus petits que ceux du placenta.

Cette enveloppe est soutenue par une membrane interne blanche et plus solide, qu'on peut regarder comme une lame interne du chorion ou une seconde enveloppe du fœtus.

ACTION DE LA MÈRE SUR LE FŒTUS.

Le fœtus est un avec la mère.

Il n'y a point de nerf qui aille de l'un à l'autre, d'accord; cependant si une nouvelle fait tomber la mère en syncope, que devient le fœtus?

Si une injure la transporte de colère, que devient le fœtus?

Si un accident la plonge dans une mélancolie durable, état où tous ses membres, ses organes, surtout l'estomac, le diaphragme, les intestins, le cœur et le cerveau sont affectés, que devient le fœtus?

Si un léger accès de fièvre met toute la masse du sang en effervescence, celle de l'enfant en sera-t-elle exceptée?

Il y a telle attaque nerveuse à laquelle l'organisation de la mère ne résiste que par sa force. Quelle ne doit pas être alors son action transmise à la masse faible, délicate et presque informe du fœtus?

Un accès de passion produit la fausse couche. Nous souffrons quand nous voyons souffrir; et une douleur étrangère agira sur nous, et la douleur de la mère n'agira pas sur le fœtus, partie d'elle-même!

La gaieté est également contagieuse.

La vue d'un poitrinaire affecte notre poumon.

Il est certain qu'il passe d'étranges sensations de la mère à l'enfant et de l'enfant à la mère dont les envies capricieuses de celle-ci peuvent être l'effet.

Dans la maladie et même la convalescence on en a de pareilles.

Descartes moribond veut manger des pommes de terre.

L'instinct guide mieux l'animal que l'homme. Dans l'animal il est pur, dans l'homme il est égaré par sa raison et ses lumières.

Je ne crois pas aux taches; cependant Haller, après avoir nié les effets de l'imagination de la mère, avoue que des enfants ont été sujets pendant toute leur vie à des convulsions occasionnées par des terreurs et autres affections violentes éprouvées par la mère pendant la grossesse, bien qu'il n'y ait aucune communication nerveuse de celle-ci à son enfant.

Je ne voudrais pas qu'une mère fût exposée à voir pendant toute sa grossesse un visage grimacier. La grimace est contagieuse, nous la prenons; pourquoi, la mère la prenant, l'enfant ne la prendrait-il pas? Cet enfant est pendant neuf mois partie triste ou gaie d'un système qui souffre ou se réjouit.

MONSTRES.

Pourquoi l'homme, pourquoi tous les animaux ne seraient-ils pas des espèces de monstres un peu plus durables?

Le monstre naît et passe. La nature extermine l'individu en moins de cent ans. Pourquoi la nature n'exterminerait-elle pas l'espèce dans une plus longue succession de temps?

L'univers ne me semble quelquefois qu'un assemblage d'êtres monstrueux.

Qu'est-ce qu'un monstre? Un être dont la durée est incompatible avec l'ordre subsistant.

Mais l'ordre général change sans cesse; comment au milieu de cette vicissitude la durée de l'espèce peut-elle rester la même? Il n'y a que la molécule qui demeure éternelle et inaltérable.

Les vices et les vertus de l'ordre précédent ont amené l'ordre qui est et dont les vices et les vertus amèneront l'ordre qui suit, sans qu'on puisse dire que le tout s'amende ou se détériore. S'amender, se détériorer sont des termes relatifs aux individus d'une espèce entre eux ou aux différentes espèces entre elles.

Il y a autant de monstres qu'il y a d'organes dans l'homme et de fonctions : des monstres d'yeux, d'oreilles, de nez, qui vivent tandis que les autres ne vivent pas ; des monstres de position de parties ; des monstres par superfétation, des monstres par défaut.

Hommes, êtres monstrueux rentrent dans la classe des animaux non perfectibles. (Examiner ces monstres, organes par organes : monstres d'imagination, monstres d'estomac, monstres de mémoire, etc.).

Si un homme avait deux têtes, l'une pourrait être incrédule, l'autre dévote. Dans le même moment l'être serait sollicité par deux désirs contradictoires : celle-ci voudrait aller à la messe, l'autre à la promenade ; l'une prendrait telle femme en passion, l'autre en aversion, à moins peut-être qu'avec le temps il ne s'établît entre elles une conformité telle qu'on agirait comme si l'on n'en avait qu'une.

Comme enfants acéphales vivent, mais de la vie de la mère ; le moment de leur naissance ou de la séparation d'avec la mère est le moment de leur mort.

CONFORMATIONS HÉRÉDITAIRES.

La nature se plie à l'habitude. Je ne suis pas éloigné de croire que la longue suppression d'un bras n'amenât une race manchote[1].

Cette tache qu'on remarque à la jambe du bœuf est un ongle oblitéré.

Le sanglier de Thessalie autrefois unicorne, a aujourd'hui le pied fourchu.

Le défaut continuel d'exercice anéantit les organes. L'exercice violent les fortifie et les exagère. Rameur à gros bras, portefaix à gros dos. Jambes du sauvage.

1. M. de Quatrefages rappelle, qu'au dire des voyageurs dont il faut tenir compte, les chiens des Esquimaux viennent au monde sans queue à la suite de l'ablation habituelle de cet organe chez leurs parents. (*Société d'anthropologie*, 3 janvier 1861.)

L'abstinence des femmes châtre les moines.

La mémoire négligée se perd.

Le long séjour dans les ténèbres rend les yeux tendres.

Il y a certainement des dispositions d'organes indifférentes à la vie; tous les viscères intérieurs, depuis l'orifice de l'œsophage jusqu'à l'extrémité du canal intestinal, les poumons, le cœur, l'estomac, la rate, etc., peuvent être dans un ordre renversé d'un ordre commun qu'on appelle l'ordre naturel, sans conséquence fâcheuse pour tout le système.

Je ne suis pas éloigné de croire qu'il y a des organes superflus, mais je ne l'assure pas.

« L'an 1605, le 17 janvier naquirent à Paris deux jumelles. Elles avaient deux têtes, quatre bras, quatre jambes, s'entre-accolant par les bras, le tout bien formé en ses parties, avec poil et ongles. Chacune avait sa nature et son siége ouvert.

« Elles étaient conjointes depuis le milieu de la poitrine jusqu'au nombril. Elles naquirent à huit mois.

« A la dissection qui se fit aux écoles de médecine il ne se trouva qu'un cœur et deux estomacs, et tout le reste des parties naturelles séparées par une membrane mitoyenne.

« Le foie était fort grand, assis au milieu, par-dessus uni et continu, par-dessous divisé en quatre lobes où se rendaient deux veines ombilicales.

« Le cœur était aussi fort grand, assis au milieu de la poitrine, ayant quatre oreilles, quatre ventricules, huit vaisseaux, quatre veines et quatre artères, comme si la nature eût voulu faire deux cœurs.

« Et encore qu'il y eût deux ventres inférieurs, il n'y avait néanmoins qu'une poitrine séparée d'avec les ventres inférieurs par un seul diaphragme. » (*Journal d'Henry IV.*)

« Une femme accoucha de trois enfants, un garçon bien formé et deux filles jointes et unies ensemble depuis le haut du cou jusqu'au nombril : monstre ne montrant par devant qu'un seul tronc, n'ayant qu'un sternum et une seule cavité à la poitrine, un seul cordon ombilical, deux fesses, quatre reins, canal intestinal double; un cœur à deux pointes, à droite pour l'une et conséquemment à gauche pour l'autre; c'était comme deux cœurs unis et accolés; deux têtes se regardant en face; l'union commençait au-dessous des oreilles et des mâchoires par la

peau du cou; deux colonnes vertébrales, deux cous distincts par derrière, un troisième bras inséré entre les deux colonnes vertébrales commun aux deux enfants; à ce bras une main à dix doigts bien distincts et se touchant par les deux pouces; ce bras est fait de deux bras tellement unis et incorporés qu'ils ne forment qu'un seul bras, un seul avant-bras, un seul poignet; ce n'est qu'au microscope que l'on voit les deux mains géminées placées sur un même plan. Ces deux filles sont nées vivantes. » (*Journal de médecine*, mai 1773.)

Hermaphrodites parmi les chèvres (Aristote).

Héraïs, après un an de mariage, devint homme, lui étant sorti un membre viril de l'ouverture qu'on croyait être un vagin (Diodore de Sicile).

Pline a vu ce fait *inter nuptias*.

Taureau avec matrice (Diog. Laert.).

Il est peu d'exemples de la réunion des principaux organes de la génération dans un même individu, quoique la possibilité de cette réunion ne manque pas d'une certaine probabilité (Haller).

Voir le *Traité des hermaphrodites*[1] par Gaspard Bauhin.

Hermaphrodite avec clitoris pourvu d'un urètre ouvert.

Hermaphrodites qui avaient plus ou moins de parties de l'homme et de la femme, mais en qui les deux sexes étaient incomplets.

Une femme qui a l'air mâle doit déplaire à la femme pour laquelle elle ne peut rien, et à l'homme dont elle rend le désir perplexe. Et ainsi de l'homme qui a l'air féminin.

MALADIES.

Deux sortes de maladies : l'une, d'une partie trop vigoureuse, qui jette le trouble dans la machine; c'est un citoyen trop puissant dans la démocratie. La matrice est saine, mais son action est trop forte pour le reste.

1. *De Hermaphroditorum monstrosorumque partuum natura* lib. II, Oppenhomii, 1614, in-8°, fig.

Ce ne sont pas les remèdes qui, communément, agissent sur la machine entière, c'est le temps, c'est l'âge qui guérit ou qui accroît le désordre.

Il y a des maladies où la vie cesse subitement, d'autres où elle se retire successivement. La putréfaction du cadavre plus rapide dans les premières ; on eût imaginé le contraire ; ici il y a dans le cadavre un reste de vie.

Il n'est qu'une manière de se porter bien, il y en a une infinité de se porter mal.

De là le petit nombre de tempéraments gais ; il est à celui des tempéraments tristes comme les instants de bien-aise. De là l'uniformité des caractères gais et la variété des caractères tristes.

De là la fréquence des caractères gais qui deviennent tristes, et la rareté des caractères tristes qui deviennent gais ; à moins que ce ne soit dans l'enfance, lorsque la machine n'est pas développée.

La gaieté, qualité des hommes communs. Le génie suppose toujours quelque désordre dans la machine[1].

Danger pour un malade de savoir la langue courante de la médecine. Il s'exprime par des mots techniques et tenant à des hypothèses bien ou mal fondées et il abandonne les vraies voies de la sensation qui signifieraient toujours quelque chose de vrai.

MALADIES HÉRÉDITAIRES.

Quels que soient les premiers rudiments de l'homme, il est certain qu'ils ont fait partie d'un animal, et si cet animal est vicié dans ses humeurs, il est évident qu'il en partagera le vice, vérolique, scorbutique, scrofuleux, goutteux, etc. Raison pour obvier à ces maladies de très-bonne heure.

Il y a des maladies qui dégénèrent en tic. Sans doute la femme que j'ai connue avait pris un tressaillement ou tremblement convulsif de tout le système nerveux, mais ce tremblement, devenu habituel, avait continué lorsque la cause ne subsistait plus, c'était une véritable habitude. La preuve, c'est qu'il ne lui causait aucune infirmité, c'est qu'elle l'a gardé dans d'autres maladies sans qu'il y eût aucun rapport entre lui et

1. « Le génie est une névrose. » (Moreau, de Tours.)

ces maladies, sans que ces maladies en fussent ni augmentées ni diminuées, sans que le traitement exigeât d'autres remèdes, sans que les remèdes en eussent plus ou moins d'effet, et qu'il a duré et continué après la guérison des autres maladies. Ce tremblement avait eu primitivement pour cause une suppression de règles prématurée à l'âge de dix-huit à dix-neuf ans.

Les facultés de l'homme se perdent sans retour comme elles se perdent momentanément; c'est la même cause dont l'effet dure ou cesse. Exemples pris de la lassitude, de la maladie, de la convalescence, de la passion, de l'ivresse, du sommeil.

C'est ainsi que l'homme est successivement ingénieux ou stupide, patient ou colère, jamais le même. Le plus constant est celui qui change le moins.

Je me suis laissé dire ici (en Hollande) un fait assez singulier, c'est que ceux qui scient le grès périssent poumoniques et phthisiques. La poussière du grès pénètre les bouteilles scellées hermétiquement, les vessies, les œufs, et aucun ouvrier n'a pu exercer ce métier pendant quatorze ans. Il en est de même des répareurs de la porcelaine ou biscuit, de ceux qui fouillent les mines.

Il y a une multitude d'arts malsains : la peinture, les vernis, les chaux d'étain; les doreurs sur métal, les cardeurs de laine; ils ont presque tous mal à la poitrine et aux yeux; les compagnons imprimeurs périssent presque tous par les jambes.

Dans le tétanos, le corps raide, insensible, plus de mouvement; seule, tête vivante; dans la paralysie, de même.

CATALEPSIE.

Point de penseurs profonds, point d'imaginations ardentes, qui ne soient sujets à des catalepsies momentanées.

Une idée singulière qui se présente, un rapport bizarre qui distrait, et voilà la tête perdue. On revient de là comme d'un rêve. On demande à ses auditeurs : Où en étais-je? Que disais-je? Quelquefois on suit son propos comme s'il n'avait point été interrompu. Témoin le prédicateur hollandais.

Les quiétistes donnent des leçons de catalepsie à leurs dévotes pour jouir d'elles à leur insu. Ces leçons sont par

degrés : du baiser à l'attouchement de la gorge, de l'attouchement de la gorge au toucher des parties naturelles, des parties naturelles à la dernière jouissance, l'extrême de la perfection. C'est lorsque le directeur est tout en elle que la dévote est tout en Dieu. C'est un art.

Dans le cataleptique où l'animal est réduit à l'état d'un être purement sensible, comme dans la consommation de la jouissance, que devient ce prétendu commerce de l'âme avec le corps?

LA FIÈVRE.

Le Docteur. — Si nous savions donner la fièvre, nous saurions rendre l'homme sage ou fou, nous pourrions donner de l'esprit à un sot. Les exemples d'hommes idiots dans l'état de santé, et pleins de vivacité, d'esprit et d'éloquence dans la fièvre, ne sont pas rares.

C'est que tous les talents que suppose l'enthousiasme touchent à la folie. C'est que l'enthousiasme est une espèce de fièvre.

Voyez ce jeune statuaire, l'ébauchoir à la main, devant sa selle et sa terre glaise, ses yeux sont ardents, ses mouvements sont prompts et troublés ; il halète, la sueur lui coule du front ; il contrefait du visage la passion qu'il veut rendre ; il lève les yeux au ciel, il incline la tête sur une de ses épaules, il défaillit ; si c'est la colère, il grince les dents ; si c'est la tendresse, il s'abandonne ; si c'est le désespoir, ses traits s'allongent, sa bouche s'entr'ouvre, ses membres se raidissent ; si c'est le mépris, sa lèvre supérieure se relève ; si c'est l'ironie, il sourit malignement. Je lui tâte le pouls, il a la fièvre.

LA CARACTÉRISTIQUE DE L'HOMME EST DANS SON CERVEAU ET NON DANS SON ORGANISATION EXTÉRIEURE.

J'ai vu un homme singe. Il ne pensait pas plus que le singe. Il imitait comme le singe. Il était malfaisant comme le singe. Il s'agitait sans cesse comme le singe. Il était décousu dans ses idées comme le singe. Il se fâchait, il s'apaisait, il était sans pudeur comme le singe.

Les parents, les amis sont plus disposés à prendre les mala-

dies contagieuses par la crainte et par le chagrin que le médecin indifférent. La frayeur de la peste la répand.

Ce qui est poison pour un animal ne l'est pas pour un autre. Celui-ci se nourrit de ce qui tue celui-là.

La molécule vivante rend raison du ténia, des ascarides, des vers, de la vermine, du pus, des ulcères, de la virulence du cancer et d'autres maladies où les humeurs prennent la voracité des animaux, la causticité du feu.

Les végétaux ont la propriété de purger l'air méphitique.

Les arbres plantés autour des tombeaux, dans l'Orient, préviennent les mauvais effets des émanations cadavéreuses.

Arbres nécessaires sur les bords des canaux en Hollande.

La rage cause hydrophobie, en donnant à l'orifice de l'œsophage la sensibilité de la trachée-artère.

GUÉRISONS SINGULIÈRES.

DE LA JALOUSIE.

Une femme jalouse de son mari et de sa femme de chambre tombe dans un état de corps et d'esprit déplorable. Elle était au bain lorsqu'on lui annonça la mort de son mari. Elle demande : « Est-il bien vrai? — Très-vrai, » lui dit-on. Et la voilà guérie.

DE L'AMOUR.

Un jeune homme, désespéré de ne pouvoir obtenir l'objet de sa passion, se tire un coup de pistolet à la tête. Il ne se tua point, mais il resta fou de sa blessure. Pendant sa maladie, les parents s'avisèrent de faire venir sa maîtresse et de la lui présenter. Il lève les yeux, il la voit, il s'écrie : « Ah! mademoiselle, c'est vous!... » Et le voilà guéri.

DE LA DOULEUR.

Un officier français perd une sœur hospitalière italienne qui l'avait soigné et dont il était devenu amoureux. Ses amis décou-

vrent une courtisane qui lui ressemblait singulièrement. Ils invitent leur camarade à souper. Sur la fin du repas, ils introduisent la courtisane déguisée en hospitalière; l'officier la regarde et s'écrie : « Ah! mes amis, j'en vois deux, je deviens fou... » Puis il se renverse sur son fauteuil et meurt.

DES VAPEURS.

Un mari avait une femme très-vaporeuse[1]. Cette femme aimait éperdument son mari. Il me vint en pensée de me servir de cette passion pour créer un vif intérêt dans cette femme, car, dans ce genre de maladie, c'est toute la difficulté : tout vaporeux guérit, s'il le veut; mais le point est de le faire vouloir et d'employer cet intérêt à sa guérison. « Vous conseillâtes au mari de simuler la maladie de sa femme? — Il est vrai. — Et voilà cette femme qui oublie ses vapeurs pour s'occuper de celles de son mari? — Précisément. — Qui le promène et se promène elle-même, qui lui fait scier du bois et qui en scie, bêcher la terre et qui la bêche, monter à cheval et qui galope, travailler et qui travaille, se livrer aux amusements de la société et qui s'y livre, perdre ses vapeurs simulées et qui perd ses vapeurs réelles? — Et je défendis bien au mari de révéler jamais à sa femme notre secret. — Vous fîtes sagement et pour plus d'une cause; car quelle confiance peut-on avoir dans un homme capable de nous en imposer six mois de suite? — Pour notre bien? — Pour notre bien! — Je lui enjoignis de feindre encore de temps en temps des rechutes, ce qu'il continue jusqu'à ce jour. — Pour disposer de sa femme comme d'une marionnette et l'amener à tout ce qu'il lui plaît. — Oh! non, ses vapeurs ne le reprennent que quand sa femme est menacée des siennes. — Cela est d'un homme d'esprit et d'un excellent médecin. — Je suis bien aise que vous en pensiez ainsi... »

Le chevalier de Louville est frappé d'apoplexie. On l'appelle, on crie autour de lui, on n'en saurait tirer un mot. Maupertuis, présent à cette scène, dit : « Je gage que je le fais parler. » Aussitôt il s'approche de l'oreille du moribond et lui crie : « Monsieur le chevalier, douze fois douze? » Le chevalier répond : « Cent quarante-quatre. » Et c'est la seule chose qu'il ait dite.

1. Voir le *Voyage de Hollande*, chap. *La Haye*.

MÉDECINS, MÉDECINE.

Pas de livres que je lise plus volontiers que les livres de médecine; pas d'hommes dont la conversation soit plus intéressante pour moi que celle des médecins; mais c'est quand je me porte bien.

Toute sensation, affection étant corporelle, il s'ensuit qu'il y a une médecine physique également applicable au corps et à l'âme. Mais je la crois presque impraticable, parce qu'il n'y aurait que la dernière perfection de la physiologie portée du tout aux organes, des organes à leurs correspondances, en un mot, presque jusqu'à la molécule élémentaire, qui prévînt les dangers de cette pratique.

Il n'y a, jusqu'à présent, que quelques remèdes généraux auxquels on puisse avoir confiance, comme le régime, les exercices, la distraction, le temps et la nature. Le reste pourrait être plus fréquemment nuisible que salutaire, n'en déplaise à M. Le Camus[1], à ses lumières et à l'intrépidité avec laquelle il ordonne la saignée, la purgation, les bains, les eaux, les infusions, les décoctions et tout l'appareil de l'art de guérir, qui est si rarement approprié aux grandes maladies et dont les grands médecins sont si économes.

NATURE.

Qu'est-ce que cet agent? Ce sont les efforts mêmes de l'organe malade ou de toute la machine, efforts conséquents au malaise pour s'en soulager. La nature fait en tout temps dans le malade ce que le malaise de la machine exécute pendant le sommeil, qui, spontanément, se meut, s'agite jusqu'à ce qu'elle ait trouvé la situation la plus commode; excepté dans la faiblesse extrême ou la lassitude. Alors on est plus las à son réveil qu'en se couchant, lorsque le malaise vient de la situation gênante des parties externes; s'il vient des internes, c'est autre chose.

Je ne sais s'il n'en est pas de la morale ainsi que de la médecine, qui n'a commencé à se perfectionner qu'à mesure

1. Voir une note sur Le Camus dans *Ceci n'est pas un conte,* t. V, p. 330.

que les vices de l'homme ont rendu les maladies plus communes, plus compliquées et plus dangereuses.

Quand les mœurs nationales sont pures, les corps sont sains et les maladies simples.

Les préceptes de cette morale délicate et relevée, la science de cette médecine subtile et profonde ne sont pas connus, et l'on n'a point eu d'intérêt à les rechercher.

Où trouverez-vous donc de grands médecins et de grands moralistes? Dans les sociétés les plus nombreuses et les plus dissolues, dans les capitales des empires.

CONCLUSION.

Le monde est la maison du fort. Je ne saurai qu'à la fin ce que j'aurai perdu ou gagné dans ce vaste tripot où j'aurai passé une soixantaine d'années, le cornet à la main, *tesseras agitans.*

Felices quibus, ante annos, secura malorum
Atque ignara sui, per ludum elabitur ætas.

Qu'aperçois-je? Des formes. Et quoi encore? Des formes. J'ignore la chose. Nous nous promenons entre des ombres, ombres nous-mêmes pour les autres et pour nous.

Si je regarde l'arc-en-ciel tracé sur la nue, je le vois; pour celui qui regarde sous un autre angle, il n'y a rien.

Une fantaisie assez commune aux vivants, c'est de se supposer morts, d'être debout à côté de leurs cadavres et de suivre leur convoi. C'est un nageur qui regarde son vêtement étendu sur le rivage.

Hommes qu'on ne craint plus, qu'avez-vous alors entendu?

La philosophie, méditation habituelle et profonde, qui nous enlève à tout ce qui nous environne et qui nous anéantit, est un autre apprentissage de mort.

Une des plus belles sentences du Stoïcien, c'est que la crainte

de la mort est une anse par laquelle le robuste nous saisit et nous mène où il lui plaît.

Rompez l'anse et trompez la main du robuste.

Il n'y a qu'une vertu, la justice; qu'un devoir, de se rendre heureux; qu'un corollaire, de ne pas se surfaire la vie et de ne pas craindre la mort.

MÉLANGES

AVERSIONS.

Le maréchal d'Albret s'évanouissait quand il voyait un marcassin.

Les exemples de ces aversions sont sans nombre. On tombe en faiblesse à la vue d'une araignée ; on devient fou au bruit de l'aile d'une chauve-souris.

Jacques Ier frémissait à la vue d'une épée nue. Germanicus avait en horreur la vue et le chant du coq.

Il y a des laideurs qui causent non-seulement l'aversion, mais la haine, mais l'horreur. Cela tient aux physionomies et aux passions qu'elles caractérisent extérieurement.

COLÈRE.

Hommes devenus muets pendant plusieurs années après un accès de colère. La colère s'éteint avec son objet.

JALOUSIE.

Espèce de haine passagère ou constante, accompagnée de crainte de perdre ce qu'on a.

ENVIE.

Espèce de haine accompagnée de désir d'ôter à un autre ce qu'il possède. L'envie s'élance, la jalousie se retire.

DÉSESPOIR.

Certitude qu'on ne peut obtenir un bien violemment désiré, ou éviter un mal violemment craint. Il est accompagné de toutes les sortes de mépris. Il peut suivre toute passion.

HARDIESSE.

Est la conscience ou d'une force, ou d'une adresse, ou d'un bonheur qui fait braver le danger. Elle attaque tête baissée; elle court, et change le maintien.

INTRÉPIDITÉ.

Est la même vertu sans émotion; c'est le mépris du péril et de la mort, et de tout le mal que le péril peut faire. Elle n'attaque pas. On ne l'ébranle point. Elle ne change pas le maintien. Tête droite. Elle marche.

ASSURANCE.

Est la conscience de sécurité.

CONFIANCE.

Est l'espérance dans les moyens.

RÉSOLUTION.

Est l'effet de l'espérance dans les moyens, ou de la confiance.

COURAGE.

Supporte, attend, se défend et n'attaque pas. On l'ébranle.

Valeur est le courage du militaire.

Bravoure est l'ostentation de la valeur. Elle peut être vraie ou fausse.

Force de corps, proportionnelle aux obstacles physiques qu'elle peut surmonter. Arts.

Force d'esprit, proportionnelle aux obstacles moraux qu'elle peut surmonter. Sciences.

Force d'âme proportionnée aux dangers. Combats. Alors, selon sa nature, c'est courage ou intrépidité.

La constance passive résiste et supporte sans se démentir.

La patience résiste et supporte, mais se dément.

La constance est la mesure de la durée des vices et des vertus, ou plutôt la persévérance. Entêtement.

La magnanimité pardonne l'injure.

La crainte fuit; la hardiesse va au-devant.

La constance reste à sa place.

La fermeté est résistance sans égard à la durée. La constance est une fermeté qui dure.

Ressentiment; c'est ce mouvement pénible plus ou moins violent qui s'excite en nous par l'offense qu'on nous a faite et qui nous porte à la vengeance.

La vengeance est l'effet de la colère et la réparation de l'injure.

La haine est la colère continuée.

L'indignation naît de l'opinion qu'on ne mérite pas l'injure et qu'on n'a pas dû s'y attendre.

Le dédain naît de la haute opinion qu'on a de soi et de la pauvre opinion qu'on a du défenseur.

Le dépit naît de la vengeance trompée.

Haine de soi-même. On se châtie.

Consternation, effet de la terreur.

Dégoût, passage de l'indifférence ou du désir à l'aversion, occasionné par quelques mauvaises qualités ignorées d'abord et ensuite reconnues.

Horreur; extrême de l'aversion.

S'il s'y joint quelque sentiment religieux, exécration; s'il s'y joint quelque pressentiment ou menace de malheur, abomination. Bornée dans la brute, immense dans l'homme; s'accroît en raison directe de l'importance réelle ou idéale de l'objet et inverse des obstacles, et quelquefois en raison composée des deux, selon le caractère. Alors l'obstacle irrite deux forces conspirantes; défense l'irrite, car elle surfait la chose et commande à un être libre.

Espérance, attente du bien. L'espérance est inquiète. L'imagination accroît ou affaiblit l'espérance. Elle l'accroît dans l'homme fort, la diminue dans l'homme faible.

L'espérance est oscillatoire, constante, impatiente, crédule.

Action de l'espérance sur les mouvements du corps. Elle soupire comme le désir.

Présomption est une espérance immodérée.

Confiance, espérance modérée.

Joie, est babillarde; compagne de la confiance, compagne de l'indiscrétion, de l'indulgence et de la crédulité; familière, elle embrasse tout le monde; bienfaisante, elle est libérale. Elle a de l'embonpoint et de la santé.

Ris. Pourquoi on n'éclate guère seul, souvent en compagnie. Ris contagieux. Ris sobre, immodéré. Ris décompose, ôte de la dignité. Hommes et femmes de cour n'éclatent guère; le gros ris est bourgeois.

Ris dans l'homme physique comme dans l'animal, joie. Ris dans la douleur, ris dans le délire.

Rire sans savoir pourquoi; jamais seul, en compagnie, idée du ridicule en général qu'on cherche à connaître. On cherche qui est-ce qui est bossu, qui est-ce qui a dit une sottise, etc.

Les stupides rient comme les animaux et les enfants. Dans les uns, mémoire d'un plaisir passé; dans les autres, présence d'un objet qui les flatte.

Progrès du ris : l'œil, la lèvre, les poumons, le diaphragme, les flancs, tout le corps.

La douleur et la joie font également pleurer.

L'enfant en venant au monde crie, mais ne verse des larmes et ne rit qu'au bout de quarante jours.

La honte est une espèce de crainte, ainsi que le respect.

L'appréhension, crainte faible.

Peur; on a peur du diable; on craint Dieu.

Peur avec surprise, épouvante et fait fuir.

L'amour et l'aversion semblent produire dans les organes des effets contraires. L'amour s'élance au dehors, l'aversion se retire en dedans. Voyez l'homme qui désire, ses yeux, ses joues, ses bras, ses mains, ses pieds, ses poumons se portent au dehors.

L'amour élance l'homme au dehors, approche l'objet par le même mouvement, il est tout contre; on le saisit, on l'embrasse; on se place dans le lit de celle qu'on aime, on l'amène dans le sien; on se place sur le trône, voilà des soldats, on

commande, etc. De là le délire, l'extase, on est au ciel, on voit tout.

Le désir étend les dimensions du corps, l'aversion les rapetisse. Le désir est importun, il sollicite, il est impatient.

Patience ; peu de sensibilité avec beaucoup de solidité.

Fermeté ou opiniâtreté, conscience de ce qu'on peut supporter sans rupture ou destruction.

Donner le change en fixant la sensibilité sur un objet étranger, plus sûrement si l'objet est commémoratif de l'effet qui s'ensuivra. (*La potence sur le sabot*[1].)

Toutes passions affectent les yeux, le front, les lèvres, la langue, les organes de la voix, les bras, les jambes, le maintien, la couleur du visage, les glandes salivaires, le cœur, le poumon, l'estomac, les artères et les veines, tout le système nerveux. Frissons. La chaleur.

Métaphores des passions. C'est qu'on ignore vraiment la nature du mal et que l'on part de cette ignorance pour exagérer et exciter la compassion. On n'exagère une blessure que quand elle est guérie ou cachée ; quand on l'a vue, cela ne se peut plus mais on en exagère la douleur.

Il y a la fièvre des passions, comme la fièvre physique, toutes deux se manifestent au pouls.

Je crois que les passions ont aussi leurs crises. Celles qui ne subissent point du tout de crises sont chroniques ou habituelles. Les crises des passions se font par des éruptions, des diarrhées, des sueurs, des défaillances, les larmes, par le frisson, le tremblement, la transpiration. Rapport des maladies réelles et des passions, soit tristes, soit gaies ; et ces crises sont bonnes ou mauvaises, augmentent le mal ou le dissipent.

Les exclamations, les interjections, appartiennent à toutes les sensations fortes et subites. Elles appartiennent aussi aux passions ; mais chaque passion a son cri ; toutes ont leur silence.

Ni la douleur corporelle, ni la douleur morale n'est point une passion.

Malveillance, effet de l'envie, de la haine, de la jalousie, de la crainte.

La colère se montre, la haine se cache quelquefois.

1. Voir ci-dessus, p. 365.

Détestation, expression de l'horreur, de l'exécration ou de l'abomination, action si atroce, qu'on souhaite, puisqu'elle a été commise, quelle reste sans témoins, ensevelie dans l'oubli.

En toute passion, il y a vue de l'objet, connaissance de sa bonté; besoin qui naît des organes mus. Désir, désir involontaire, quelquefois permanent.

Le singe; animal intermédiaire entre l'homme et les autres animaux.

ÉDUCATION.

Mépris de la douleur et de la mort. Vie. Souffrir et s'ennuyer, deux choses à apprendre. Exaltation de l'âme, éloquence, poésie, prophétie, peinture, sculpture. École pour cet objet.

Essais de Théodicée. Précepteur des pages à la cour d'Osnabrück, pendant de Scevola, mit son bras dans la flamme et pensa le perdre, pour montrer la force de l'âme sur le corps... Les Hurons, les Iroquois, les Galibis.

PHILOSOPHES.

Comment il est arrivé qu'il n'y a rien de si fort qui n'ait été dit par quelque philosophe, point de songe extravagant qui n'ait été donné pour la vérité par un sage? Comment cela? C'est l'imbécillité et l'ignorance : l'ignorance qui ne connaît pas les phénomènes, l'imbécillité qui n'y voit aucune difficulté, l'insouciance qui les prend pour ce qu'ils sont, sans en chercher la raison qui sauve les autres hommes de ces écarts.

ANALOGIE.

Comparaison de choses qui ont été ou sont, pour en conclure celles qui seront.

INFLUENCE DE LA BRIÈVETÉ DU TEMPS SUR LES TRAVAUX DES HOMMES.

Supposez qu'un astronome démontrât géométriquement que dans mille ans d'ici, une comète, dans son parcours, coupera l'orbe terrestre précisément au moment et au point où la terre s'y trouvera, et que la destruction de la terre sera la suite de

cette énorme collision : alors la langueur s'emparera de tous les travaux; plus d'ambition, plus de monuments, plus de poëtes, plus d'historiens, et peut-être même plus de guerriers ni de guerres[1]. Chacun cultivera son jardin et plantera ses choux. Sans nous en douter, nous marchons tous à l'éternité.

MÉTAMORPHOSES.

Le papillon est ver, chenille et papillon. L'éphémère est chrysalide pendant quatre ans. La grenouille commence par être têtard.

Je vois des métamorphoses assez rapides; pourquoi n'y en aurait-il pas dont les périodes seraient plus éloignées?

Qui sait ce que deviennent les molécules insensibles des animaux après leur mort? D'où viens-je? Qu'étais-je d'abord? A quoi m'en retourné-je? Quelle est la sorte d'existence qui m'attend? Sous quelle enveloppe serai-je destiné à me reproduire? J'ignore toutes ces choses.

PHYSIONOMIE.

Point d'animaux en qui la physionomie soit plus variée que dans l'homme.

Lorsque les vieillards ont de la physionomie, ils en ont beaucoup : leurs rides sont comme les traits profonds du burin du temps qui a rendu fortement l'image d'une passion qui n'existe plus.

SUR LA BEAUTÉ ET LA DIFFORMITÉ.

Il est d'observation qu'aucune partie du corps ne peut excéder sa mesure qu'aux dépens des autres. Ainsi, si l'une pèche par l'énormité du volume, l'autre péchera par le défaut opposé.

L'animal le mieux conformé est celui dans l'organisatior duquel il s'établit un grand équilibre de forces, en sorte qu'un(

1. Diderot avait pu se rendre compte de cet effet. En 1773, Lalande avait cal culé dans un *Mémoire* les conditions dans lesquelles la rencontre d'une comèt avec la terre serait possible; il avait aussi, en étudiant les comètes connues, con staté qu'aucune d'elles ne remplissait ces conditions. Cependant, à la seule annonc de son *Mémoire*, une terreur folle se montra dans Paris et se répandit de là dan toute la France.

partie n'a point accru sa puissance aux dépens d'une autre.

Dans le cas contraire, il peut arriver que l'animal très-propre à une certaine fonction déterminée, soit tout à fait inhabile à une autre.

Si le volume du cœur est considérable, c'est une suite de la mollesse des fibres; l'animal est lâche. Le lion a le cœur petit.

Si le volume du cerveau est exorbitant, l'animal est penseur, mais il est faible.

Donnez à la chose que vous faites toute l'utilité dont elle est susceptible ou toute sa bonté; faites en sorte que l'effet utile soit produit de la manière la plus simple, et soyez sûr que vous atteindrez en même temps la grâce et la beauté.

Cette règle me paraît sans exceptions.

DISTINCTION DES DEUX SUBSTANCES.

D'après les définitions qu'on en donne, elles sont essentiellement incompatibles.

Quelle liaison peut-il donc y avoir entre elles? Y a-t-il quelque chose de plus absurde que le contact de deux êtres dont l'un n'a point de parties et n'occupe point d'espace? Y a-t-il quelque chose de plus absurde que l'action d'un être sur un autre sans contact?

SUR LES INTOLÉRANTS.

N'est-il pas bien étonnant de voir des barbouilleurs de papier, dont les ouvrages sont remplis de visions, affecter du mépris pour ceux dont l'esprit juste et ferme n'admet que ce qu'il conçoit clairement? Parcourez les dernières pages de Needham[1]. Si l'on juge de la clarté de leurs idées par la manière dont ils s'expriment, que leur tête est ténébreuse!

1. Needham, à la suite de ses travaux sur les animaux microscopiques, fut accusé de matérialisme. Il crut devoir s'en défendre, et l'on trouvera cette défense dans les dernières pages de ses *Nouvelles observations microscopiques,* chez Ganeau, 1750, in-12. C'est à ce livre que renvoie Diderot. Needham dit dans sa Préface : « Si, pour avoir tiré quelques conséquences de la philosophie en faveur de la religion, on m'accuse d'avoir mêlé mal à propos le sacré avec le profane, je n'ai rien de plus à dire pour ma défense, sinon que depuis quelques années que je me suis amusé à ce genre d'études, je n'ai jamais trouvé aucuns principes opposés à la

Ils assurent que l'existence de Dieu est évidente, et Pascal dit expressément de Dieu qu'on ne sait ni ce qu'il est, ni si il est.

L'existence de Dieu est évidente! Et l'homme de génie est arrêté par la difficulté d'un enfant; et Leibnitz est obligé, pour la résoudre, de produire, avec des efforts de tête incroyables, un système qui ne résout pas la difficulté et qui en fait naître mille autres.

Les causes finales la démontrent! Et Bacon dit que la cause finale est une vierge consacrée à Dieu, qui n'engendre rien et qu'il faut rejeter.

Et ces malheureux fanatiques accusent les athées de mauvaises mœurs, les athées, à qui ils n'ont jamais vu faire d'action malhonnête au milieu de dévots souillés de toutes sortes de crimes.

AVEUGLES.

Ont de l'imagination; c'est que le vice n'est que dans la rétine.

FLUIDES,

Mouvement continuel des fluides par la sécrétion, l'excrétion, la circulation, en prévient la stase et la putréfaction. La corruption des humeurs y cause quelquefois une acrimonie plus ardente que l'application du fer rouge.

IMPRESSIONS.

Différence dans les objets.

Différence dans les organes.

Différence dans le *sensorium commune.*

Lorsque l'impression est faible, l'organe propre à la recevoir ne la sent pas.

Je sens que je vois, mais mon œil ne le sent pas. Je sens que j'entends, mais mon oreille ne le sent pas.

religion que ceux qui étaient faux en philosophie; » et à grand renfort de citations sacrées, il met en poudre tous les philosophes qui font autre chose que de la science chrétienne.

Il paraît que, dans l'impression violente, l'organe ne sent que comme organe du toucher en général, et non comme organe de tel toucher. C'est de la peine et du plaisir.

ÊTRES ORGANISÉS.

Chaque partie de ces êtres a son plaisir et sa douleur. Cela s'étend peut-être jusqu'à la molécule sensible et vivante.

FROID.

Un animal desséché renaît, un animal gelé ne ressuscite pas. Je le crois bien ; le desséchement successif ne dérange pas l'organisation, le froid la dérange.

RÉFLEXION.

Trouble quelquefois l'action de la machine. Un homme fort distrait oublie qu'il est en concert et joue parfaitement bien pendant un certain temps sans faire attention à son action. Tout à coup il réfléchit et se trouble.

HABITUDE.

Un idiot s'était accoutumé à sonner avec sa bouche les heures conjointement avec une horloge voisine. L'horloge s'étant arrêtée, l'idiot n'en sonnait pas moins l'heure.

NÉCESSITÉ.

Tourne en beauté le goître de certains peuples des Alpes, et donne de l'importance aux matines des moines.

COLÈRE.

Dans la colère on rougit ou pâlit, selon que le mouvement du cœur se relâche ou s'accélère.

NE PAS ALLAITER.

Suppression du lait, fâcheuse comme suppression de toute autre sécrétion; reflue dans la masse du sang, l'enflamme,

l'épaissit. Cacochymie, obstructions, fièvres exanthémateuses, érysipèle, abcès, squirres, cancers.

Repos de la matrice, sans quoi fatigue des organes de la génération et perte de leur ressort.

Lait de la mère aqueux, vrai purgatif de l'enfant.

FLUIDE NERVEUX.

Un fluide universel, inaliénable, également propre à tout, servirait à peu de chose, surtout s'il est si ténu que toute matière en soit perméable avec la plus grande facilité. Ce qu'il produit d'effets sensibles ne peut naître que de sa combinaison.

MÉMOIRE

CONTENANT

LE PROJET D'UNE POMPE PUBLIQUE

POUR FOURNIR DE L'EAU DE SEINE
A LA VILLE DE PARIS[1].

Brochure in-12

1769

Un M. Berthier, prêtre, est l'auteur de ce projet qui n'aura pas lieu, car l'exécution de celui de M. Deparcieux, approuvé par l'Académie des sciences, est adoptée par le gouvernement.

Ce M. Berthier montre très-bien les inconvénients et l'insuffisance de la pompe du pont Notre-Dame.

Il en fait autant de l'idée que M. Picard, de l'Académie des sciences, avait eue au commencement de ce siècle, d'amener la petite rivière d'Étampes à la place Saint-Michel.

Il objecte à M. Pinson, architecte, qui proposait en 1739 la construction d'un château d'eau au milieu de la rivière, vis-à-vis Bercy, l'énormité de la dépense et les embarras de la navigation.

Il se joint au père Félicien de Saint-Norbert, carme déchaux, pour accuser les eaux de l'Yvette de mauvaises qualités et d'insuffisance, et ruiner le projet de M. Deparcieux.

M. l'abbé Berthier, lui, établit sa machine à la pointe de l'île Saint-Louis, vis-à-vis la terrasse de l'hôtel de Bretonvilliers. C'est là qu'il transporte le château d'eau de l'architecte Pinson, et qu'il nous élève, sur des colonnades, un réservoir à plus de cent pieds de hauteur.

1. Publié, pour la première fois, dans l'édition Belin des *OEuvres* de Diderot.

Je vous avoue qu'ayant au milieu de la ville des eaux, et des eaux saines, il me déplaît qu'on en aille chercher au loin. Je vous avoue que l'inutilité de tous ces aqueducs si dispendieux d'Arcueil, de Marly, de Maintenon, me soucie. Je vous avoue que les immondices, les sédiments, la stagnation inévitable des eaux dans des lits souterrains, l'inconstance du cours des petites rivières et leur disette dans les temps de sécheresse, me dégoûtent du projet de M. Deparcieux. Je vous avoue que le projet de l'abbé Berthier me paraît le meilleur; premièrement, parce qu'il y a longtemps qu'il m'est venu dans l'esprit; secondement, parce qu'il est plus naturel, plus sûr et moins coûteux; troisièmement, parce qu'il fait décoration. Reste à savoir si la pompe de l'abbé Berthier nous donnera toute la quantité d'eau dont nous avons besoin. Dans cette incertitude, à son édifice j'en ajoutais un autre qui conduisait les eaux de la Seine au haut de l'Estrapade, où j'établissais mon bassin.

Mais ma rêverie et celle de l'abbé Berthier sont maintenant superflues; on s'en tient au projet de M. Deparcieux. On nous amènera la petite rivière de l'Yvette au haut de la montagne Sainte-Geneviève; on en privera plusieurs villages autour de Paris, et nous boirons les eaux de l'Yvette, nous ou nos descendants, à qui nos poëtes diront : *Vous qui habitez les bords de la Seine et buvez les eaux de l'Yvette, etc.*

SUR

LES SYSTÈMES DE MUSIQUE

DES ANCIENS PEUPLES[1]

1770

Avant que d'exposer les idées de l'abbé Roussier, il ne sera pas mal de faire précéder quelques notions élémentaires et communes, qui rendront intelligible le fond d'un Mémoire où l'auteur se propose de démontrer que tous les systèmes de musique anciens sont émanés de la division d'une corde selon la progression triple, 1, 3, 9, etc., et que ces systèmes et celui des Chinois ne sont que des pièces détachées d'un autre système plus ancien, plus complet, et inventé par un autre peuple.

Si des cordes sonores sont tendues, la tension étant la même, plus ces cordes seront longues, plus les sons qu'elles rendront seront graves.

On a découvert par l'expérience : 1° que la longueur d'une corde étant comme 1, la même corde d'une longueur qui sera double ou comme 2, donnera l'octave au-dessous de la première; et que, par conséquent, un son est à son octave au-dessous comme 1 est à 2;

2° Que la longueur d'une corde étant comme 2, la même corde dont la longueur sera comme 3, donnera la quinte au-dessous de la corde 2; et que, par conséquent, un son est à sa quinte au-dessous comme 2 est à 3;

3° Que la longueur d'une corde étant comme 3, la même corde dont la longueur sera comme 4, donnera la quarte au-

1. *Mémoire sur la musique des anciens,* où l'on expose les principes de proportions authentiques, dites de Pythagore, et les divers systèmes de musique chez les Grecs, les Chinois et les Égyptiens, par l'abbé Roussier (Pierre-Joseph). Paris, Lacombe, 1770, in-4°.

dessous de la corde 3; et que, par conséquent, un son est à sa quarte au-dessous comme 3 est à 4;

4° Que la longueur d'une corde étant comme 1, dans une suite de mêmes cordes dont les longueurs seront représentées par les nombres de la progression suivante :

1, 3, 9, 27, 81, 243, 729, 2187, 6561, 19683, 59049, 177147, etc.,

la seconde corde 3 donnera la quinte au-dessous de l'octave grave de la corde 1; la troisième corde 9 donnera la quinte au-dessous de l'octave grave de la corde 3; la quatrième corde 27 donnera la quinte au-dessous de l'octave grave de la corde 9; la cinquième corde 81 donnera la quinte au-dessous de l'octave grave de la corde 27, et ainsi de suite.

De manière que, si l'on écrit la suite des nombres de la progression triple, et les sons rendus par des cordes dont ces nombres représentent les longueurs, on aura :

1,	3,	9,	27,	81,	243,	729,	2187,	6561,	19683,	59049,	177147, etc.,
si,	mi,	la,	ré,	sol,	ut,	fa,	si b,	mi b,	la b,	ré b,	sol b.

observant que ces quintes successives sont chacune la quinte au-dessous de l'octave grave de la corde qui la précède immédiatement.

Mais, puisqu'une longueur de corde étant comme 1, je n'ai qu'à la doubler pour avoir son octave au-dessous, il est évident qu'en doublant toujours le nombre 1 jusqu'à ce que j'aie le nombre le plus proche de 2187, j'aurai le *si* bémol, immédiatement au-dessous du *si* naturel, et ainsi des autres cordes ou nombres qui les représentent.

Je parviendrai donc à former une suite de nombres, qui représenteront les longueurs que devraient avoir les cordes pour rendre une octave chromatique descendante, ou une octave descendante successivement par semi-tons; et par conséquent en nommant la première corde *fa*, au lieu de la nommer *si* (car on peut donner à la première corde à vide le nom qu'on veut), j'aurai l'octave chromatique desdendante,

*Fa, mi, mi*ᵇ, *ré, ré*ᵇ, *ut, si, si*ᵇ, *la, la*ᵇ, *sol, sol*ᵇ, *fa.*

A présent on entendra facilement ce que c'est que les

anciens appelaient *proportions authentiques* ou *Pythagoriciennes*, et *rapports harmoniques*. Les authentiques étaient les rapports trouvés par la division d'une corde, d'un son à son octave au-dessous, comme 1 à 2; d'un son à sa quinte au-dessous, comme 2 à 3; d'un son à sa quarte au-dessous, comme 3 à 4. Les harmoniques étaient d'autres rapports déterminés d'après quelques notions arbitraires : systématiques, de fantaisie et de goût; et les quatre nombres 1, 2, 3, 4, employés dans les rapports authentiques, s'appelaient *le sacré quaternaire* de Pythagore.

Cela bien compris (et il faut convenir que rien n'est plus facile à comprendre), il ne s'agit plus que de jeter les yeux sur la petite table qui suit, pour se faire des idées justes des sys-

Vieille lyre ou lyre de Mercure.	Heptacorde des Grecs.	Octacorde des Grecs.	GRAND SYSTÈME DE PYTHAGORE.				SYSTÈME CHINOIS.
mi b	mi	mi	nété hyperboléon.		la		mi b
	ré d	ré	paranété hyperboléon.		sol		ré b l
	ut f	ut	trité hyperboléon.	1.	fa		
si a	si	si	nété diézeugménon.		mi		si b h
la c	la	la	paranété diézeugménon, ou nété synneménon.		ré		la b k
	sol e	sol	trité diézeugménon, ou parénété synneménon.		ut		sol b m
		fa g	paramésé.	2.	si		mi b
mi	mi	mi	trité synneménon.	h.	si b	3.	
			mésé.		la		
			lichanos méson.	4.	sol		
			parhypaté méson.		fa		
			hypaté méson.		mi		
			lichanos hypaton.		ré		
			parhypaté hypaton.	5.	ut		
			hypaté hypaton.		si		
			proslambanoménos.		la		

tèmes de musique grecs, chinois et égyptiens, et des conjectures de M. l'abbé Roussier.

Cette petite table montre *la lyre ancienne de Mercure, le système chinois, l'heptacorde des Grecs, l'octacorde des Grecs,* et *le grand système Pythagoricien;* le complet, le parfait, l'immuable, comme on disait alors, avec les noms des sons et des tétracordes qui forment ce système.

PROGRESSION TRIPLE

OU LONGUEUR DES CORDES EN NOMBRE AVEC LES NOMS DES SONS AU-DESSOUS.

a,	b,	c,	d,	e,	f,	g,	h,	i,	k,	l,	m.
1,	3,	9,	27,	81,	243,	729,	2 187,	6 561,	19 683,	59 049,	177 147.
si,	mi,	la,	ré,	sol,	ut,	fa,	si b,	mi b,	la b,	ré b,	sol b.

D'où l'on voit que la lyre ancienne, la lyre de Mercure, ne
a, b, c,
renferme que les trois premiers termes de progression *si, mi, la;* or, le son *si* est regardé comme le générateur du système, parce que le *si* s'est de tout temps appelé, chez les Grecs, *hypaté hypaton,* le premier des premiers.

Que l'heptacorde des Grecs n'est que la lyre de Mercure, en
d, e, f,
y ajoutant les trois termes de la progression 27, 81, 243.

Que l'octacorde des Grecs n'est que l'heptacorde, en y ajou-
g,
tant le *fa,* ou le terme de la progression 729.

Que le grand système de Pythagore n'est que l'octacorde
h,
en y ajoutant le *si* b, ou le terme de la progression 2 187.

Et que le système des Chinois est formé des cinq derniers
h, i, k, l, m,
termes de la progression 2 187, 6 561, 19 683, 59 049, 177 147,
si b, mi b, la b, ré b, sol b,
et commence où le grand système de Pythagore finit.

Dans ce grand système, les quatre sons les plus aigus et les quatre sons les plus graves ne sont que des répliques des intermédiaires.

1. Tétracorde dit hyperboléon ou des aiguës.
2. Tétracorde dit diézeugménon ou des disjointes.
3. Tétracorde dit synnéménon ou des conjointes.
4. Tétracorde dit méson ou des moyennes.
5. Tétracorde dit hypaton ou des principales.

Celui qui examinera ce système y verra la raison de ces dénominations. On appelait aussi les cordes *si*, *mi*, *la*, *ré*, cordes fixes, cordes stables. Le *la* fut une corde surajoutée, acquise comme sa dénomination l'indique.

Ce grand système de Pythagore, appelé le parfait, ne l'était guère; et l'octacorde était plus défectueux que le système de Pythagore, l'heptacorde plus que l'octacorde, et la lyre de Mercure plus que le système des Chinois.

Outre le défaut des sons, le système des Chinois a encore d'autres vices, deux interruptions et cinq tons de suite; mais ce qui doit surprendre, c'est qu'à ces vices d'ignorance, il réunit un caractère savant.

La corde génératrice de tous ces systèmes est le *si*; le *si* naturel des systèmes grecs, le *si* b du système chinois dont les cordes sont *mi* b, *ré* b, *si* b, *la* b, *sol* b, *mi* b.

D'où M. Roussier conclut que les Grecs et les Chinois ont été des fripons et des ignorants, qui ont dépecé chacun le grand système, le vrai système général de quelque autre peuple, des Égyptiens; les Grecs ayant pris les premiers termes de la progression triple, et les Chinois ses termes les plus éloignés; car si l'on réunit le système chinois au grand système grec, voici ce que l'on obtiendra :

si,	mi,	la,	ré,	sol,	ut,	fa,	si b,	mi b,	la b,	ré b,	sol b.
1,	3,	9,	27,	91,	243,	729,	2187,	6561,	19683,	59049,	177147.

C'est-à-dire un tout tiré de la progression triple, poussée jusqu'à son douzième terme, c'est-à-dire toute la perfection qu'un système de musique peut avoir; car, rapprochez les intervalles, vous aurez :

Fa, *mi*, *mi* b, *ré*, *ré* b, *ut*, *si*, *si* b, *la*, *la* b, *sol*, *sol* b, *fa*. Octave chromatique à laquelle on ne peut rien ajouter, et de laquelle on ne peut rien retrancher. Il y a lacune chez le Grec,

il y a lacune chez le Chinois; mais les deux réunis forment un système complet.

On ne peut rien retrancher de ce système, car on y formerait un vide; on n'y peut rien ajouter, car la distance de *ut* à *ut* b, et de *fa* à *fa* b, formant des intervalles plus grands que ceux de *ut* à *si*, et de *fa* à *mi*, il y aurait dans l'échelle un *ut* plus bas qu'un *si*, et un *fa* plus bas qu'un *mi*; et en introduisant dans la gamme les treizième et quatorzième termes de la progression triple, on sortirait du genre chromatique pour entrer dans le genre enharmonique.

Il paraît que Timothée de Milet avait connu l'imperfection de la lyre à sept cordes, et qu'il y avait introduit des sons chromatiques; mais son instrument et sa musique furent proscrits par les Spartiates, dont le décret qu'on va lire nous a été transmis.

Quoniam Timotheus Milesius, in urbem nostram profectus, musicam antiquam spernit, et inversa cithara, heptacordo pluribusque sonis introductis, aures juvenum corrumpit, atque chordarum multiplicatione et cantus novitate modulationem mollem et variam, pro simplici intextu, adornat, constituens genus cantandi chromaticum; visum est de his decernere. Reges atque ephori Timotheum reprehendant, cogantque ut rescindat ex undecim chordis superfluas, septemque relinquat; ut singuli animadvertant civitatis nostræ gravitatem ac severitatem, caveantque ne in Spartam quicquam invehant quod bonis moribus adversetur, nec certaminum gloria turbetur. C'est-à-dire : Attendu que Timothée le Milésien, arrivé dans notre ville, méprise la musique ancienne, et ayant changé la lyre heptacorde, et introduit dans cet instrument plusieurs sons, corrompt les oreilles de notre jeunesse; et par la multiplicité des cordes et la nouveauté du chant, substitue à notre mélodie simple une mélodie fleurie, molle et variée, formant un système de musique chromatique, il nous a paru convenable de statuer là-dessus; en conséquence, voulons que nos rois et nos éphores réprimandent ledit Timothée, lui enjoignant de couper les quatre cordes superflues de son instrument, et de le réduire à son premier nombre de sept, afin que chacun reconnaisse dans notre chant le caractère grave et sévère de notre ville, et qu'il soit pourvu à ce qu'il ne se fasse rien ici de ce qui peut être nuisible aux

bonnes mœurs et troubler la tranquillité publique par des contestations ambitieuses et frivoles.

Ceux qui attachent tant d'importance à la musique des anciens, et lui supposent une si grande influence sur les mœurs, s'en scandaliseront tant qu'il leur plaira; mais voilà un décret qui sent l'esprit monastique. Il me semble que j'y retrouve l'histoire de nos querelles sur la musique française et la musique italienne; ou, qui pis est, la révolte de nos prêtres en faveur des anciennes hymnes barbares contre les nouvelles. Ce décret de Sparte dut occasionner bien des plaisanteries dans Athènes; et Timothée ayant montré une ancienne petite statue d'Apollon, dont la lyre avait le même nombre de cordes que la sienne, son instrument resta tel qu'il était; et les Spartiates dirent : « Puisque Apollon a une lyre à onze cordes, permis à Timothée d'en avoir une aussi. »

Je ne finirai point cet extrait sans donner l'origine du tempérament dans les instruments à touches fixes.

Il est évident que si, dans la progression triple, au lieu d'employer les nombres 1, 3, 9, 27, etc., j'emploie les fractions 1, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{27}$, etc. la première progression donnant une suite de quintes en descendant, celle-ci donnera une suite de quintes en remontant. J'aurai donc 1, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{27}$, $\frac{1}{81}$.
ut, sol, ré, la, mi.

Or, il est évident que l'intervalle de *ut* à *mi* ou de 1 à $\frac{1}{81}$, est égal à quatre octaves, plus 4 quintes ou 38 tons. Mais on a découvert par expérience que de deux cordes, dont la longueur de l'une est comme 1, et la longueur de l'autre comme $\frac{1}{5}$, celle-ci donne la tierce majeure de la seconde octave aiguë de la première.

Soit dans la corde appelée *ut*, la corde comme 1, et par conséquent *mi* comme la corde $\frac{1}{5}$, l'on aura 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{10}$, $\frac{1}{20}$, $\frac{1}{40}$, $\frac{1}{80}$.
ut, ut, ut, mi, mi, mi, mi, mi.
Or, il est évident que *ut* est éloigné du dernier *mi* de six octaves, plus une tierce majeure, ou de 38 tons.

Donc le dernier *mi*, trouvé par cette nouvelle division de corde, est le même *mi*, trouvé par la progression triple 1, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{9}$, etc., puisque les distances de 1 sont, de part et d'autre, de 38 tons.

Mais la longueur du *mi* trouvé par la progression triple est $\frac{1}{81}$, et la longueur du *mi* trouvé par la seconde progression est $\frac{1}{80}$, donc le *mi*, qui sert de tierce majeure à *ut*, ne peut servir de quinte à *la*. Ce qui est pourtant indispensable sur les instruments à touches fixes. Donc il faut altérer *mi*, tierce de *ut*, ou *mi*, quinte de *la*. Si l'on réduit les deux fractions $\frac{1}{81}$ et $\frac{1}{80}$ à un même dénominateur, on aura $\frac{1}{81}$ égale à $\frac{80}{6480}$, et la fraction $\frac{1}{80}$ égale à $\frac{81}{6480}$. Donc il faut augmenter la longueur de la corde *mi*, quinte de *la*, ou diminuer la corde *mi*, tierce majeure de *ut*. Mais augmenter la longueur d'une corde, c'est en rendre le soin moins aigu ou l'affaiblir. Diminuer la longueur d'une corde, c'est en rendre le son plus aigu ou le fortifier. Donc il faut affaiblir les quintes ou fortifier les tierces. Mais les tierces ne souffrant point d'altération, on a pris le parti d'affaiblir les quintes, et de les affaiblir proportionnellement.

Pour cet effet on divise $\frac{1}{6480}$ en quatre parties, autant qu'il y a de quintes depuis *ut* jusqu'à *mi*, de manière que ces parties soient entre elles comme les nombres qui représentent ces quintes d'après la progression triple; et l'on ôte de chacune d'elles la partie qui lui correspond.

Je crois, mon ami, que ce papier suffit pour mettre les ignorants en état, sinon de parler de la musique des anciens, du moins d'entendre ce que les savants en diront.

HISTOIRE DE SAVAGE

1771

L'*Histoire de Savage*, poëte anglais, vient d'être traduite en français par M. Le Tourneur[1]. Ce M. Le Tourneur est le même qui a traduit les *Nuits d'Young*, poëme du plus beau noir qu'il soit possible d'imaginer, et que le traducteur a trouvé le secret de faire lire à un peuple dont l'esprit est couleur de rose. Il est vrai que cette teinte commence à se faner. M. Le Tourneur entend très-bien la langue anglaise, et écrit la nôtre d'une manière nombreuse et pure[2].

Cette *Histoire de Savage* attache; c'est la peinture d'un homme malheureux, d'un caractère bizarre, d'un génie bouillant; d'un individu tantôt bienfaisant, tantôt malfaisant; tantôt fier, tantôt vil; moitié vrai, moitié faux, en tout, plus digne de compassion que de haine, de mépris que d'éloge; agréable à entendre, dangereux à fréquenter; la meilleure leçon qu'on puisse recevoir sur les inconvénients du commerce des poëtes, leur peu de principes, de morale et de tenue.

Cet ouvrage eût été délicieux, et d'une finesse à comparer aux *Mémoires du Comte de Grammont*, si l'auteur anglais se fût proposé de faire la satire de son héros; mais malheureusement il est de bonne foi.

1. *Histoire de Richard Savage, suivie de la Vie de Thomson.* Paris, 1771 in-12.

2. Grimm, en annonçant la traduction des *Nuits d'Young*, avait assez maltraité Le Tourneur. Diderot l'en censura (V. *Correspondance*, lettre de juin 1770) et saisit l'occasion de dire lui-même le bien qu'il pensait du fécond traducteur. Cet article se trouve compris parmi les manuscrits de l'Ermitage, ce qui nous permet de rectifier l'opinion de M. Taschereau, qui, l'attribuant à Grimm, faisait remarquer à ce propos que les observations de Diderot avaient opéré.

Le récit de la vie du malheureux Savage, fils d'Anne, comtesse de Manlesfield, qui, pour se séparer de son mari, avec lequel elle vivait mal, s'avoua grosse des faits et gestes du comte Rivers, est coupé par des morceaux extraits des différents ouvrages de Savage, et presque tous fort beaux.

C'est une étrange femme que cette comtesse de Manlesfield, qui poursuit un enfant de l'amour avec une rage qui se soutient pendant de longues années, qui ne s'éteint jamais, et qui n'est fondée sur rien. Si un poëte s'avisait d'introduire, dans un drame ou dans un roman, un caractère de cette espèce, il serait sifflé ; il est cependant dans la nature. On siffle donc quelquefois la nature? Et pourquoi non? Ne le mérite-t-elle jamais?

La Vie de Savage est suivie de celle de Thomson, l'auteur des *Saisons* et de quelques tragédies. Rien à dire de celui-ci, sinon que c'était le revers de l'autre; aussi son histoire est-elle très-fastidieuse à lire. Il faut, pour le bonheur de ceux qui ont à traiter avec un homme, qu'il ressemble à Thomson; pour l'intérêt et l'amusement du lecteur, qu'il ressemble à Savage. Je ne dirai qu'un mot des *Saisons* de Thomson, comparées aux *Géorgiques* de Virgile; c'est que la muse de Thomson ressemble à Notre-Dame de Lorette, et la muse de Virgile à Vénus : l'une est riche et couverte de diamants; l'autre est belle, nue, et n'a qu'un simple bracelet. Virgile est un modèle de bon goût; Thomson serait tout propre à corrompre celui d'un jeune homme.

VIE DU CARDINAL D'OSSAT[1]

1771

Le cardinal d'Ossat était Gascon; il naquit le 23 août 1536, à Laroque en Magnoac, diocèse d'Auch, parlement de Toulouse. Son père était maréchal ferrant. A mesure que les nations se civilisent les grands talents s'élèvent plus difficilement aux grandes places, surtout lorsqu'ils sortent des basses conditions de la société. Il nous reste des *Lettres du cardinal d'Ossat*[2] où cet homme se montre, ainsi qu'on l'a vu dans sa vie, simple, franc, plein d'attachement à ses maîtres, sachant allier les devoirs d'un ecclésiastique avec la probité et l'habileté dans les négociations. Ces Lettres doivent entrer dans la valise d'un envoyé à la cour de Rome.

Les deux volumes qu'on vient de publier renferment un discours préliminaire de l'auteur de cet ouvrage sur la manière dont il a écrit la Vie du cardinal d'Ossat, et plus généralement sur la manière dont il croit que les vies particulières doivent être écrites; un discours du cardinal même sur les effets de la Ligue en France; la Vie du cardinal avec des notes.

L'auteur prétend que l'historien d'un règne, d'un peuple, doit s'en tenir aux sommités, marcher avec rapidité, esquisser les faits et les personnages à grandes touches; qu'au contraire

1. Paris, 1771, 2 vol. in-8°. Par Mme d'Arconville. — Cet article fait partie de la *Correspondance* de Grimm. Le nom de l'auteur nous est fourni par le catalogue des manuscrits de l'Ermitage dressé par l'ancien bibliothécaire, M. de Muralt, auquel nous en devons la communication. Il aurait pu, ainsi que le précédent et quelques-uns de ceux qui suivent, être placé dans les *Miscellanea littéraires*, mais nous n'avons obtenu que tardivement ce renseignement.

2. La première édition de ces *Lettres* est de Paris, 1624, in-folio; la meilleure est celle donnée par Amelot de La Houssaie, 1697, 2 vol. in-4°. (*Note de M. Taschereau.*)

le biographe fait un portrait où il doit rendre jusqu'aux rides. Je suis de son avis. Le ton de ce discours, sans être saillant, sans offrir une couleur forte, des vues profondes, le caractère du génie, marque de la raison, de la sagesse, du bon sens, et donnerait assez passable opinion du reste de l'ouvrage.

Le discours traduit de l'italien du cardinal d'Ossat sur les effets de la Ligue en France est excellent. Le ton en est mâle ; on reconnaît partout un homme présent aux affaires dont il vous entretient. Le tableau des malheurs qui déchirèrent la France au temps de la Ligue est effrayant, sans qu'on se soit écarté de la sévérité rigoureuse de l'histoire ; nul essor de l'imagination, rien qui sente la verve, point de passion. Je conseille à tous les souverains de méditer ce discours. S'ils ne comprennent pas, en le lisant, que toute guerre de religion, soit qu'elle naisse de l'antipathie réelle des sectaires, soit que l'ambition fomente cette antipathie, sera suivie des mêmes calamités, ils ne le comprendront jamais, et il est inutile de leur prêcher l'esprit de tolérance, le seul moyen d'ôter tout crédit aux opinions religieuses ; on ne les convertira pas. Le cardinal d'Ossat montre le Guise auteur et chef de la Ligue comme un grand politique et un des grands capitaines de son temps, le sujet le plus dangereux qu'un monarque pût avoir, et peut-être l'homme le plus propre à faire un grand roi. On ne conçoit pas comment il ne fit pas raser son souverain, après s'être vanté qu'il lui tiendrait la tête, tandis que Mme de Montpensier ferait la cérémonie avec les ciseaux qui pendaient à sa ceinture. Il faut qu'à l'approche de ces grands attentats les âmes les plus fermes ne soient pas exemptes de je ne sais quelle terreur panique qui les arrête et qui leur inspire de la méfiance sur les précautions qu'elles ont prises ; ils ne les croient jamais assez sûres, ils balancent, ils temporisent, et l'occasion leur échappe : tout manque parce qu'on a voulu tout prévenir. Il y a un point de maturité qu'il faut discerner, et jeter son bonnet par-dessus les moulins. César ne s'arrêta qu'un instant sur la rive du Rubicon, et fit fort bien ; le lendemain il eût été trop tard pour le franchir. Celui qui dans ces circonstances, si compliquées, si au-desssus de toute prudence humaine, ne veut rien laisser au hasard, ne s'y entend pas ; il y a des occasions où le coup et la menace doivent partir en même temps, la menace est même de trop.

J'ai commencé la lecture du troisième morceau, la Vie du cardinal d'Ossat : point de génie, point de vues, nul art d'intéresser par des réflexions, lorsque le sujet ne prête pas. J'aime mieux aller voir le cardinal chez lui, et le connaître dans ses Lettres. J'avertis pourtant, pour l'acquit de ma conscience, que je n'ai pas lu la Vie en entier; mais le moyen qu'un auteur qui est un peu plat dans les cent premières pages de son ouvrage, n'en ait pas pris l'habitude.

J'apprends que cet ouvrage est de Mme la présidente d'Arconville, dont Mme de Blot disait que le style *avait de la barbe*.

EXPÉRIENCES INTÉRESSANTES[1]

1771

Un grand-duc de Toscane avait exposé des pierres précieuses à un verre ardent de Tschirnhausen, dont on avait augmenté la force à l'aide d'une lentille; le diamant s'éclata, se gerça, se mit en petits fragments, et disparut. On multiplia l'action du feu par l'addition d'une seconde et d'une troisième lentille, et on en fit un grand nombre d'expériences sur des pierres de toute espèce. Il est inutile d'entrer dans le détail des résultats, qu'on peut voir exposés par l'auteur du journal intitulé : *Giornale de Letterati d'Italia*, t. VIII, art. 9.

L'empereur François Ier fit un pas de plus; il employa, sur les mêmes pierres, le feu ordinaire, les fourneaux du laboratoire et les creusets, et obtint les mêmes phénomènes que le verre ardent avait produits.

M. d'Arcet, possesseur d'un fourneau de porcelaine, s'est occupé des mêmes recherches, mais avec une vue plus générale; son but a été de classer les pierres par leur plus ou moins de résistance à l'action du feu. C'est ainsi qu'il a été conduit à répéter les opérations du grand-duc et de l'empereur, et à dissiper les doutes qui restaient sur la volatilisation des diamants.

M. d'Arcet, entraîné par son goût pour les expériences chimiques, oublia la modicité de sa fortune et exposa à son four-

1. Cet article est tiré de la *Correspondance* de Grimm. Nous l'attribuons à Diderot, parce que tous ceux qui le précèdent et qui le suivent sont de lui. Grimm rentrait à peine à ce moment d'un voyage pendant lequel il avait confié le *tablier* à Mme d'Épinay qui, elle-même, se faisait suppléer par Diderot.

neau de porcelaine des pierres précieuses de toute espèce, sur des coupelles, dans des creusets ouverts et fermés; il en renferma au centre de boules faites de la pâte de porcelaine. Les diamants blancs surtout disparurent sous l'action du feu; il ne resta au centre des boules que la cavité formée par le diamant, sans qu'il parût aux boules la moindre gerçure. Il publia ses expériences, et malgré la haute opinion qu'on avait de la bonne foi et de l'habileté de M. d'Arcet, les doutes subsistèrent.

Les moins prévenus étaient persuadés que les diamants avaient été détruits, non par fusion ou par volatilisation, comme l'artiste le prétendait, mais par une décrépitation qui enlevait au diamant des molécules insensibles, et qui peu à peu le réduisait à rien. Ce fut pour éclaircir ces difficultés et ne laisser aux incrédules aucune ressource, que le vendredi 16 août les savants et les artistes furent invités à se rendre dans le laboratoire de M. Rouelle, frère du célèbre Rouelle que nous avons perdu il y a peu de temps[1], pour y être témoins oculaires des expériences qu'on y réitérerait sur les diamants et autres pierres précieuses.

L'assemblée fut très-nombreuse et très-bien composée. Il y avait M. le margrave de Bade-Dourlach, la princesse son épouse, leurs fils, les ducs de Brancas, de Nivernais, de Chaulnes, de Caylus, de Villahermosa fils, milord Saint-George, le marquis d'Ussé, le comte de Hautefort, le prince de Pignatelli, le chevalier de Lorenzi, la marquise de Nesle, la comtesse de Brancas, la marquise de Pons, la comtesse de Polignac, Mme Dupin, ainsi que plusieurs autres personnes de qualité, tant étrangères que françaises. Il y avait MM. de Jussieu, de Fouchy, Daubenton, Macquer, Le Roy, Perronnet, Lavoisier, membres de l'Académie des sciences. J'y étais. Il y avait plusieurs docteurs de la Faculté de médecine et du corps de la pharmacie; des gens de lettres très-connus, des artistes célèbres et des joailliers et diamantaires distingués dans leur profession.

On pesa à la balance d'essai quatre diamants :

Un diamant n° 1, appartenant à M. le duc de Brancas, et présenté sous son cachet; il était du poids de cinq grains et un quart de grain, poids de carat;

Un diamant n° 2, pesant un quart de grain, poids de carat;

1. Voir la *Notice* sur Rouelle, t. V, p. 405.

Un diamant de nature, nº 3, pesant cinq grains, fort poids de carat, appartenant, ainsi que le nº 2, à MM. d'Arcet et Rouelle;

Un diamant nº 4, d'une eau très-jaune, pesant quatre grains et demi, poids de carat, appartenant à M. Leblanc, joaillier. Celui-ci fut enveloppé d'une pâte faite de craie et de poudre de charbon, mis dans un petit creuset d'Allemagne et recouvert d'une couche de craie délayée avec de l'eau. On fit sécher le tout à petit feu, puis on plaça le creuset sous la moufle dans le fourneau de réverbère, à quatre heures quarante minutes après midi.

D'un autre côté, on mit les trois diamants nºs 1, 2 et 3 dans trois petites capsules faites de pâte de porcelaine sans couvert, et chacune marquée du numéro de son diamant.

On les chauffa d'abord faiblement, et petit à petit, sous une moufle particulière; après quoi on les porta sous la grande moufle, qui était déjà fort échauffée, et on les plaça à côté du petit creuset dont on a parlé plus haut : il était alors quatre heures quarante-trois minutes.

On observa ces trois diamants à découvert, à des intervalles de temps assez courts pour voir ce qui leur arriverait pendant l'opération.

A cinq heures quatre minutes, les diamants étaient rouges et leur couleur mate; elle se distinguait cependant de la couleur des coupelles, en ce qu'elle était un peu plus louche.

A cinq heures onze minutes, tout était encore au même état, à cela près que les diamants étaient un peu plus rouges.

A cinq heures dix-huit minutes, le diamant nº 2 devint de plus en plus resplendissant, les autres demeurant d'un rouge assez terne, cependant un peu plus brillant que celui des capsules.

A cinq heures trente-sept minutes, le diamant nº 2 est toujours resplendissant, mais on juge unanimement qu'il est diminué de volume. Les deux autres diamants nº 1 et nº 3 commencent aussi à être fort resplendissants, surtout le diamant nº 1.

A cinq heures quarante-cinq minutes, les trois diamants sont très-resplendissants; le diamant nº 2 l'est plus que les deux autres, et le diamant nº 1 plus que le diamant nº 3.

A cinq heures cinquante-cinq minutes, on ouvre le four-

neau; les diamants n° 1 et n° 3 sont très-resplendissants, et l'on annonce que le diamant n° 2 est entièrement évaporé. On retire la capsule dans laquelle il avait été placé, sans la pencher ni la renverser, et l'on s'aperçoit qu'il reste encore un léger vestige de ce diamant, de forme oblongue, irrégulière et sans facettes, gros comme la sixième partie de la tête d'un camion ou de la plus petite épingle. On l'aperçoit à la vue; mais, pour le bien discerner, il faut le secours d'une loupe un peu forte. Autour de ce grain, qui est d'une transparence un peu laiteuse, on remarque de petites molécules de matières arrondies et très-fines; mais comme ces molécules étaient coloriées, il est plus que probable qu'elles avaient été détachées du haut de la moufle et qu'elles ne provenaient point du diamant.

A six heures précises, on retira le diamant de nature n° 3, et l'on vit qu'il était très-sensiblement diminué. On n'y observa plus de facettes taillées; il avait néanmoins à peu près conservé sa figure; sa surface était inégale, raboteuse et comme grumelée. Il n'avait plus une transparence parfaite, mais elle était un peu laiteuse; en total, il ressemblait à un fragment de cristal de Madagascar. Des cinq grains, fort poids de carat, qu'il pesait avant l'opération, il n'en restait qu'un peu moins de deux grains : il avait donc perdu plus de trois grains.

A six heures vingt minutes, on retira le diamant n° 1, appartenant au duc de Brancas : il se trouva beaucoup diminué; on y remarquait cependant encore des facettes, et surtout presque à son milieu une éminence pointue. Du reste, sa transparence était moins laiteuse que celle du diamant de nature n° 3, et la surface en était assez lisse.

Il y avait autour de ce diamant un assez grand nombre de grains de sable fin, blanc et à peu près transparent, mais ne pesant pas en totalité un vingtième de grain. Des cinq grains et un quart de grain, poids de carat, que ce diamant pesait avant l'opération, il ne lui en est resté qu'un demi-grain; il s'en était donc évaporé quatre grains et trois quarts de grain.

Il s'est élevé une grande question entre les spectateurs, savoir si les fragments sableux qui se trouvaient dans les capsules étaient des portions de diamant ou des particules de sable détachées de la moufle. Pour décider cette question, on a fait les expériences suivantes :

On a remis sous la moufle la portioncule restante du diamant n° 2, et les grains de matière qui l'environnaient, chacun séparément, et dans une capsule particulière.

Pareillement, on a remis les capsules où l'on avait placé les diamants n° 1 et n° 3, avec les grains de matière qui s'y trouvaient, et l'on a continué de pousser le feu jusqu'à sept heures trente-cinq minutes. Alors on a retiré les capsules; on n'a pas trouvé vestige de diamant dans la première, mais les fragments sableux se sont retrouvés dans toutes les trois; il paraissait même y en avoir un peu davantage, en raison d'une nouvelle portion qui s'était encore détachée du haut de la moufle.

A sept heures quinze minutes, le feu ayant toujours été continué avec la même force, on jugea qu'il était temps de retirer le diamant n° 4, appartenant au joaillier Leblanc. On mit le creuset hors de la moufle; on le laissa refroidir de lui-même. En le vidant, tout le charbon se trouva consumé; il ne restait plus qu'une espèce de chaux blanche : on la brisa, on la réduisit en poudre sans apercevoir la moindre apparence du diamant, dont on ne voyait que le creux et l'empreinte.

A sept heures trente minutes, on retira un saphir et un rubis qui avaient été mis à quatre heures quarante-trois minutes sous la même moufle, et qui avaient éprouvé, comme les diamants, toute la violence du feu. Ils étaient sains et entiers. Un poinçon, dont on appuya la pointe sur le rubis, ne manifesta aucun ramollissement dans cette pierre, dont la couleur, non plus que celle du saphir, n'avait souffert aucune altération.

Le lendemain, samedi 17 août, on a examiné par le lavage la poudre de craie dans laquelle le diamant n° 4, appartenant au joaillier Leblanc, avait été renfermé; il ne s'y est trouvé que quelques grains de matière qui, vus au microscope, ont été reconnus pour du sable très-fin, tel qu'il s'en rencontre toujours dans la craie.

Après le lavage, on a mis dans de l'eau-forte toute la craie séparée par l'eau, et elle s'y est totalement dissoute. On a fait cet essai afin de démontrer que le diamant se volatilise réellement, et que cette évaporation se fait à la surface et d'une manière irrégulière, selon le plus ou moins de cohérence des parties, comme on l'observe dans un morceau de glace qu'on expose à l'air libre par un temps bien serein et très-froid.

Qu'est-ce donc que cette pierre si précieuse, ce diamant tant admiré? Une goutte d'eau congelée comme une autre goutte d'eau, avec cette seule différence qu'une chaleur légère suffit pour vaporiser l'une, et qu'il faut la chaleur violente pour vaporiser l'autre, parce que la goutte d'eau est hétérogène, et que le diamant est homogène.

Pourquoi le saphir, le rubis résistent-ils? C'est que la chaleur n'a pas été ou assez forte ou assez longue, et que la couleur naît peut-être d'un enduit qui enveloppe chaque molécule, qui est inattaquable au feu, et qui défend de son action la pierre qu'on y expose.

Que suit-il de ces expériences? Qu'il faut bien distinguer la dureté de la volatilité. Le saphir et le rubis, moins durs que les diamants, ne se volatilisent point au feu ; les diamants s'y volatilisent. L'or ductile et mou, exposé pendant six mois de suite à un feu de verrerie, ne perd pas un atome de son poids et de sa substance; le diamant, le plus dur des corps, s'y vaporise.

On fit le lavage dont on a parlé plus haut, pour prévenir toute objection. Mais ne pourrait-on pas dire que les diamants, au lieu de se vaporiser, se sont imbibés dans la pâte des coupelles? Non; car les petites capsules ou coupelles, marquées, l'une n° 1, où l'on avait mis le diamant du duc de Brancas, et l'autre marquée n° 9, sur laquelle on avait placé le rubis, étaient de même poids avant que d'aller au feu, et se sont trouvées de même poids après l'opération. Le lavage de la craie dont le joaillier Leblanc avait enduit son diamant démontre pareillement le peu de fondement de l'imbibition.

Et c'est au moment où l'on crie que la nation est obérée, que des particuliers s'occupent à volatiliser des diamants. Quelle calomnie!

Les curieux avaient donné jusqu'à présent la préférence sur les diamants aux belles pierres colorées. Voilà leur préférence fondée sur un motif de plus.

LES

AVENTURES DE PYRRHUS[1]

1771

On nous assure si positivement que cet ouvrage s'est trouvé parmi les papiers de M. de Fénelon, que je ne saurais me permettre de douter du fait. En le lisant, deux conjectures se sont présentées à mon esprit : l'une, que *les Aventures de Pyrrhus*, composées par quelque jeune auteur à l'imitation des *Aventures de Télémaque*, avaient été soumises au jugement de M. de Fénelon, entre les mains duquel elles étaient demeurées jusqu'après sa mort ; l'autre, que ce petit poëme en prose était peut-être un essai de l'archevêque de Cambrai, qui devait bientôt courir une carrière plus étendue, et qui s'était amusé à préluder avec le fils d'Achille, en attendant qu'il pût employer toutes les forces de son génie à la suite du fils d'Ulysse ; mais deux pages ont suffi pour me détromper de cette dernière idée. Jamais Fénelon n'aurait loué Alcantor, un des souverains de Milet, comme de l'action de son règne la plus glorieuse, d'avoir aboli par la force le culte d'Osiris, que ses sujets avaient adopté. Sans ce passage, qui serait propre à inspirer à un jeune prince l'esprit barbare de l'intolérance, je conseillerais aux instituteurs de cour de mettre quelques morceaux de cet ouvrage entre les mains de leurs élèves. On y montre les dangers de la colère et de la volupté ; on y peint partout les charmes et les avantages de la vertu : c'est un tissu de fables amusantes et proportionnées à la faiblesse de leur âge. La première partie a du moins le mérite de

1. *Les Aventures de Pyrrhus, fils d'Achille,* ouvrage posthume de feu M. de F***, pour servir de suite aux *Aventures de Télémaque;* Paris, 1771; 2 part. in-12. — Cet article de la *Correspondance* de Grimm se trouve parmi les manuscrits de Diderot conservés à l'Ermitage.

répondre au titre; pour la seconde, c'est une rapsodie d'événements qui ne peuvent ni instruire, ni intéresser, ni plaire. En tout, c'est un ouvrage pauvre, que je pardonnerais à mon fils d'avoir écrit à vingt ans, mais non pas à trente. Il n'y a point de bons livres pour un sot; il n'y en a peut-être pas un mauvais pour un homme de sens.

Je sors de la lecture des *Aventures de Pyrrhus*, et je fais une réflexion bien propre à nous consoler de la brièveté de la vie et à nous résigner à la quitter. Nous sommes tellement abandonnés à la destinée, que si la nature nous avait accordé une durée de trois cents ans, par exemple, je tremble que de cinquante en cinquante ans nous n'eussions été successivement gens de bien et fripons.

La ligne de la probité rigoureuse est étroite; quelque léger que puisse être le premier écart qui nous en éloigne, cet écart s'accroît à mesure que l'on chemine, et lorsque le chemin est long, on se trouve à un intervalle immense de celui qu'il faut suivre. Qu'il est alors difficile de retrouver la véritable voie!

Une très-longue vie ne serait qu'une ligne à serpentements et à inflexions qui couperait en différents points la ligne de la vertu qu'on quitterait pour la reprendre, et qu'on reprendrait pour la quitter.

Il n'en est pas ainsi de l'homme passager et momentané; lorsqu'il a suivi le vrai chemin, il n'a plus le temps ni la force de s'égarer. Tous les penchants vicieux s'affaiblissent en lui; les intérêts le touchent peu; l'aiguillon des passions est émoussé; la vertu, s'il a bien vécu, est devenue son habitude; il craint de se démentir; il tient à son caractère, à la considération publique dont il jouit; il persiste dans ses principes d'honnêteté.

S'il est vrai qu'en mourant l'homme de bien échappe à la méchanceté qui le suit, il est évident que plus la durée de la vie serait longue, plus le nombre des hommes constants dans la vertu serait petit.

Consolons-nous donc d'un événement dernier qui assure notre caractère. Donnez à ce sage Brutus, qui s'écriait en mourant que la vertu n'était qu'un vain nom, une cinquantaine d'années de plus à vivre, et dites-moi ce qu'il deviendra. N'aurions-nous à redouter que le dégoût de l'uniformité, le péril serait assez grand.

ÉLÉMENTS

DU

SYSTÈME GÉNÉRAL DU MONDE[1]

1771

Feu M. l'abbé de Bragelongne, de l'Académie des sciences, bon géomètre et homme fort dévot, fit un jour un petit catéchisme à l'usage de ses confrères ; il l'apporta à une séance, et, le tenant sur sa main, il dit aux académiciens : « Messieurs, vous voulez tous être sauvés, je n'en doute pas ; eh bien ! il ne s'agit que de croire le contenu de ce livret. Voyez, messieurs, c'est si peu de chose ! n'est-il pas bien commode d'avoir toute sa religion dans un coin de sa poche, comme un *colombat*[2] ? » M. Lasnière, ancien inspecteur des études et des élèves de l'École militaire, expliquant actuellement le monde dans un grenier à Lunéville, pourrait se présenter à l'Académie, son petit livret sur la main, et dire comme l'abbé de Bragelongne disait : « Messieurs, voilà tout ce qui a fait le supplice de Descartes et de Newton pendant si longtemps, et la fin de vos travaux ; ce dont la tête du grand architecte fut grosse pendant un si prodigieux nombre de siècles, je l'ai renfermé entre quatre feuillets. Lisez bien ces quatre feuillets, et allez reposer vos crânes fatigués sur leurs oreillers. N'est-il pas bien commode d'avoir dans un coin de sa poche la clef de l'univers, comme un passe-partout de garde-robe ? »

Je n'insisterai pas sur cet ouvrage, qui n'est ni d'un fou, ni d'un sot, mais bien d'un homme dont les lumières ne sont pas

1. Extrait de la *Correspondance* de Grimm ; fait partie des manuscrits de l'Ermitage.

2. On appelait *colombats* de petits almanachs, du nom du libraire qui les vendait. (*Note de M. Taschereau.*)

proportionnées à sa tentative. Il admet la matière homogène, et cependant il en regarde chaque molécule comme animée de tendances en tous sens, ce qui est contradictoire. Il fait naître le mouvement de ces tendances en tous sens, et cependant il croit le monde infini : deux conditions qui établiraient dans la masse un équilibre impossible à vaincre. Le vide et l'espace ne sont rien, mais rien du tout à son avis ; et cependant il divise toute la matière en petites sphères, et cela sans se demander à lui-même ce que c'est que la multitude infinie de petits espaces curvilignes formés par le contact de ces petites sphères. Il n'y a point, selon lui, d'éléments essentiellement différents, quoique tous les phénomènes de la nature et du laboratoire soient fondés sur cette différence. Il prétend que l'air se convertit en eau, que l'eau se convertit en terre, et que la terre se convertit en feu ; et c'est ainsi qu'il engendre des soleils, des comètes et des planètes. Une planète est un amas de matière où il y a air, eau, terre et feu ; un soleil est un amas de matière où il n'y a plus ni air ni eau ; une comète est un amas de matière où il n'y a plus ni air, ni eau, ni terre. Tout globe tend à parcourir ces différents états, dont le dernier est une dissolution absolue. M. Lasnière ne s'en tient pas à ces grands phénomènes généraux ; il applique ces principes à tous les effets minutieux qui se passent sous nos yeux : c'est le rêve d'un homme d'esprit qui est souvent obscur, parce qu'il est impossible qu'un rêve métaphysique soit clair.

LETTRE DE BRUTUS

SUR

LES CHARS ANCIENS ET MODERNES[1]

1771

Sur ce titre si ambitieux, on s'attend à voir les principes fondamentaux de la société discutés; la liberté de conscience, la propriété de ses biens et de sa personne, les questions sur l'impôt, les traités de paix, les déclarations de guerre et autres sujets importants agités ; en un mot, Charles Stuart reconduit à sa prison de Westminster, interrogé, jugé, condamné et décapité : rien de tout cela. C'est une philippique pleine d'érudition et d'emphase contre les chars tant anciens que modernes ; l'auteur les brise tous. Mais c'est aux cabriolets surtout qu'il en veut. Il est certain qu'il se passe peu de semaines sans quelque accident causé par les voitures ; il ne l'est pas moins que s'il y avait quelque attentat commis sur la vie des citoyens, il faudrait s'en prendre à l'invasion des rues par quelques milliers de chars qui les rendent souvent impraticables et fort dangereuses pour les pauvres diables condamnés, comme moi, à marcher à pied. Mais il fallait faire une demi-page là-dessus, et non pas un gros livre, et surtout ne pas prendre le nom de Brutus. Il en fallait faire une plaisanterie. Il fallait s'adresser à l'abbé Morellet et à tous les ouvriers de la boutique économique, et les supplier, au nom de tous les crottés de la société, de plaider la liberté du pavé. Au lieu d'une gaieté légère et piquante, on a fait une dissertation longue, érudite, violente et fastidieuse. Il y a pourtant, tout au travers de ce fatras, deux ou trois belles pages ;

1. *Lettre de Brutus sur les chars anciens et modernes* (par Delisle de Sales); Londres (Paris), 1771, in-8°. — Article extrait de la *Correspondance* de Grimm, et dont la copie se trouve parmi les manuscrits de l'Ermitage.

c'est une anecdote tirée, à ce que dit l'auteur, d'un des cent volumes de manuscrits orientaux conservés dans la Bibliothèque royale de Berlin.

Cang-hi fut le Marc-Aurèle de la Chine par sa sagesse, et son Louis XIV par son goût pour le despotisme et la durée de son règne. Sa famille était très-nombreuse; il y avait deux mille princes vivants, du sang de Cang-hi, et une loi ancienne condamnait à mort tout Chinois qui, même dans le cas d'une défense naturelle, oserait se mesurer avec un prince. Un événement funeste dessilla les yeux du souverain sur un privilége aussi odieux. Sunni et Idamé sortaient d'un temple consacré au Tien. Idamé était la plus belle femme de la Chine ; Sunni était le disciple le plus révéré de Confucius. C'était un soir qu'ils étaient allés; selon leur usage, remercier l'Être suprême du bien qu'il avait fait faire à leurs enfants. Ce jour-là, le cadet avait remporté le prix d'agriculture, et l'aîné avait célébré par un poëme la victoire de son frère. Sunni et Idamé s'en retournaient chez eux précédés par leurs fils, qui se tenaient par la main. Ils sont arrêtés par une foule de peuple qui suivait le char du prince Yu. L'aîné des Sunni, séparé de son frère, est poussé sous une des roues du char, et brisé. Idamé, sa mère, se précipite au secours de son fils, et périt à côté de lui. Le cadet s'élance à la tête des chevaux. Le père, dans le trouble qui l'agite, tire son poignard et leur perce les flancs. Le prince Yu est renversé de son char, et prêt à périr sous les coups de Sunni. Dans une ville moins bien policée que Pékin, quelles n'auraient pas été les suites de ce tumulte!

On soustrait le prince à la fureur de Sunni. Sunni est jeté dans un cachot. Les portes du palais impérial sont assiégées de vils esclaves qui crient vengeance contre l'audacieux Sunni.

Quelques jours après cet événement, Sunni est conduit devant l'empereur et le conseil des Colaos. Il est interrogé ; il se défend avec cette fierté qui éclaire un souverain sans le blesser. Il proteste que s'il avait encore une femme et un fils à venger, il oublierait encore et le respect qu'il doit à ses maîtres, et celui qu'il doit à la loi. « Je me condamne à la mort, ajouta-t-il; mais, quitte envers ma patrie, je vais m'expliquer avec la liberté d'un être qui ne dépend plus que de Dieu et de la nature. J'ai vécu soixante ans fidèle à mon pays : pourquoi mon bonheur s'est-il

passé comme un songe? Pourquoi vais-je périr avec ignominie? Par quelle fatalité une mère et un fils meurent-ils assassinés sans être vengés? Qui es-tu, homme cruel, pour être l'arbitre de ma destinée? Te serais-tu flatté que je viendrais dans ton palais baiser tes pieds et embrasser les genoux de ton fils! Le hasard t'a fait souverain; le hasard a fait naître Yu de ton sang. Moi, je descends de Confucius, et l'avenir jugera qui fut le plus respectable du fils de Cang-hi qui écrase les hommes sous les pieds de ses chevaux, ou du neveu de Confucius qui sait mourir pour les lois de son pays, lors même qu'elles l'outragent. Tu prétends, cruel Yu, que je t'ai menacé de mon poignard; sois père, sois époux, vois ton fils, vois ta femme expirant sous les roues de mon char; mets-toi à ma place, et juge. Tu me cites des lois, je t'oppose celles de la nature. Malheur à toi, si à la vue du sang de ta femme et de ton fils tu te possèdes assez pour te rappeler une ordonnance de police et distinguer un homme d'un autre! On dit que tu n'as point l'âme petite et barbare des courtisans; tant mieux pour toi. Tu peux me dérober au supplice; mais le meurtrier d'Idamé ne sera point mon bienfaiteur: je préfère la mort au tourment de la reconnaissance. Te dirai-je plus? Absous au tribunal des Colaos, l'acte qui me conserverait la vie me blesserait. Si la loi qui me condamne est juste, pourquoi le législateur oserait-il l'enfreindre? Si elle ne l'est pas, pourquoi suis-je ici? Qu'on abroge cette loi, et qu'on me conduise au supplice; à ce prix, je meurs satisfait, et je bénis le destructeur de ma famille. J'ai dit. »

On abandonna le sort de Sunni au jugement d'Yu; et voici sa réponse :

« Je m'étais déjà jugé avant de t'avoir entendu; ta hardiesse ne change rien à mon projet. J'ai été l'instrument de ton malheur, je ne balancerai pas à le réparer. Respectable vieillard, j'embrasse tes pieds : pardonne-moi si tu veux que je me relève. Écoute-moi: je jure de ne monter aucun char de ma vie; je ne ferai plus un pas sans penser que j'ai ravi deux citoyens à la patrie. Il te reste un fils que j'ai privé de sa mère; de ce jour il est mon frère. Parle encore, inspire-moi ton éloquence, afin que le souverain mon père m'entende, et que le citoyen qui n'est pas né prince ne soit plus effacé du rang des hommes. Sunni, tu pleures; embrasse-moi, Sunni. »

Et puis, pour finir par quelque chose de moins triste, je me rappelle le discours que le baron d'Holbach tenait à son nouveau cocher; le voici : « J'ai renvoyé ton camarade pour avoir disputé le pas à un fiacre ; tu ne disputeras le pas à personne. Si tu me mènes vite, je te chasse. Si tu renverses ou blesses quelqu'un, je te chasse : mais auparavant je t'aurai assommé de coups de bâton. » Le baron a mieux fait ; il a laissé ses voitures sous la remise : sa femme et ses enfants en disposent ; pour lui, il va à pied, et s'en porte mieux.

SUR

L'HISTOIRE DE LA CHIRURGIE

PAR M. PEYRILHE[1]

1780

L'*Histoire de la Chirurgie* fut entreprise, il y a quelques années, par M. Dujardin, membre du Collége de Chirurgie de Paris. Une mort prématurée ne lui permit pas d'en conduire l'exécution au delà du premier volume, qu'il publia en 1774. M. Peyrilhe, chargé de continuer cet ouvrage, s'en est acquitté d'une manière également instructive et piquante. Il intéressera, et les personnes qui font une étude profonde de l'art de guérir, et les savants à qui cet art est étranger.

Après avoir jeté quelques fleurs sur la cendre de M. Dujardin, M. Peyrilhe expose le plan de son travail. Si, pour continuer avec succès l'*Histoire de la Chirurgie*, il ne fallait qu'être pénétré du dessein du premier auteur, sa mort laisserait peu de choses à regretter. « Marquer tous les pas que l'art a faits, soit qu'ils l'approchent, soit qu'ils l'éloignent de la perfection; annoncer en quel temps et par qui il fut accéléré ou retardé dans sa marche; présenter les découvertes vraiment originales, les vues propres de chaque inventeur, avec les conséquences les plus remarquables qu'il tire de ses principes et de ceux de ses prédécesseurs; disposer les inventions dans l'ordre de leur naissance; en donner une idée plus ou moins étendue; indiquer où elles se trouvent, afin d'épargner au lecteur qui sait qu'elles existent, la peine de les chercher, et à celui qui l'ignore, celle de les inventer; montrer comment une découverte a produit d'autres découvertes; et seconder les génies inventifs en développant l'art d'inventer; rapporter les inventions de tout

1. 1774-80, 2 vol. in-4°. Paris, de l'Imprimerie royale.

genre à leurs véritables auteurs; déterminer le temps, le lieu et les circonstances qui les ont vus naître, et recueillir les traits les plus frappants de leur vie ; voilà, dit M. Peyrilhe, quel fut le dessein de M. Dujardin, et quel est le nôtre. »

Le lecteur sentira, sans qu'on l'en prévienne, combien cette tâche est étendue et pénible; mais elle va embrasser un espace plus vaste encore sous la plume du continuateur, qui réunit à l'histoire de l'art celle de la profession.

« La première contient toutes les vérités et toutes les erreurs que le temps a fait éclore et qu'il a vu mourir; c'est-à-dire tous les dogmes, qui ont régné successivement dans la chirurgie ; ce qui forme la bibliothèque la plus ample qu'un chirurgien, sortant des mains de ses instituteurs, puisse lire, et peut-être la seule dont il ait besoin ; en un mot, elle présente une sorte de *code* chirurgical où sont rassemblées et les lois abrogées, et les lois qui sont encore en vigueur. »

« L'histoire de la profession marque le rang que la chirurgie a tenu dans tous les temps parmi les autres arts, le degré d'estime accordée à ceux qui l'ont professée, et le mérite personnel de ses promoteurs. » Des recherches de l'auteur dans cette branche de l'histoire, il résulte que « chez les Romains comme chez les Grecs, le même homme réunissait en lui les trois professions qui constituent aujourd'hui l'art de guérir; que le partage de la médecine, qu'on a cru démêler dans les écrits de Celse, n'eut jamais lieu, et qu'il n'exista jusqu'à la renaissance des lettres entre les médecins opérants ou vulnéraires, et les non opérants ou diététiques, d'autre distinction que celle que la mesure différente de connaissances et d'habileté met entre des personnes de la même profession. » D'où il s'ensuit évidemment qu'aux dogmes près, qui sont divers, l'histoire de la chirurgie est absolument l'histoire de la médecine jusqu'à l'époque de la division légale de ces deux sciences, que l'auteur fixe au XIII[e] ou XIV[e] siècle.

Si, pour obéir aux lois de l'histoire, M. Peyrilhe n'a pu retrancher de son ouvrage la sèche énumération d'une foule de médecins dont on ne connaît que les noms, il dédommage son lecteur du peu d'intérêt qu'inspirent des détails de cette nature, par d'excellentes analyses de tous les écrits échappés à la dent du temps, dont on n'eût peut-être jamais de plus fréquentes

occasions de déplorer les ravages, si une bonne page de l'art de conserver l'homme vaut mieux que cent volumes fastueux de l'art cruel de l'exterminer.

On convient unanimement de l'utilité de la lecture des Anciens; mais cette étude n'est pas également possible à tous ceux qui cultivent la chirurgie; et tout n'est pas également précieux dans leurs écrits. Il faut être doué d'un discernement bien exquis, pour séparer l'essentiel des superfluités et des répétitions; il faut être animé d'un grand courage pour suivre ligne à ligne d'énormes volumes dont on n'extraira que ce qu'ils ont de particulier, et par conséquent un petit nombre de phrases : c'est néanmoins ce qu'a fait M. Peyrilhe, et ce dont je ne saurais me dispenser de lui rendre grâces, au nom de tous ceux qui attachent quelque prix à leur temps, et qui, persuadés qu'il n'y a point de bonne philosophie sans médecine, se sont livrés comme moi à la lecture de ces ouvrages, où l'on ne tarde pas à trouver, entre une multitude de phénomènes relatifs à l'homme considéré sous tant d'aspects variés, la ruine ou la confirmation de ses idées systématiques. Par exemple, j'avais pensé plusieurs fois que la matrice n'était point un organe essentiel à la vie de la femme. J'en ai trouvé la preuve dans l'ouvrage dont je rends compte[1].

Les philosophes spéculatifs auraient marché d'un pas plus rapide et plus assuré dans la recherche de la vérité, s'ils eussent puisé dans l'étude de la médecine la connaissance des faits qui ne se devinent point, et qui peuvent seuls confirmer ou détruire les raisonnements métaphysiques. Combien de singularités ces philosophes ignoreront sur la nature de l'âme, s'ils ne sont instruits de ce que les médecins ont dit de la nature du corps !

En lisant cette histoire, car je l'ai lue avec toute l'attention dont je suis capable, une chose qui m'a souvent étonné, c'est le nombre de découvertes dont on fait honneur aux modernes, puisées dans les Anciens, que je n'ai pas la manie d'illustrer à nos dépens.

On aura souvent lieu de regretter que l'oubli de certains moyens puissants ait rendu incurables des maladies qu'on trai-

1. Voir, ci-dessus, les *Éléments de Physiologie*, p. 393.

tait autrefois avec succès. Serait-ce qu'à mesure que l'art s'est perfectionné, les mœurs se sont amollies, et que le malade et le chirurgien sont devenus pusillanimes?

En général, combien de choses dans cette histoire, nouvelles pour celui qui n'aura puisé son instruction que dans les livres publiés depuis un ou deux siècles!

Dans la multitude d'écrivains dont les travaux sont analysés par M. Peyrilhe, on distinguera surtout Arétée. Cœlius-Aurélianus et Galien.

Le premier fut à la fois praticien hardi et écrivain élégant. L'*épilepsie*, contre laquelle la chirurgie moderne n'ose plus essayer ses forces, n'était réputée incurable par Arétée, que quand elle avait résisté à l'incision des artères qui environnent les oreilles, à la cautérisation du crâne, au trépan, à l'application des mouches cantharides, etc.

La *phrénésie*, l'*apoplexie*, le *tétanos*, sont décrits dans cet auteur avec une merveilleuse exactitude, et traités avec la même vigueur.

Rien n'est plus beau que sa description de la plus hideuse des maladies, la lèpre.

Ici M. Peyrilhe compare les différentes espèces de lèpre, rapporte les usages relatifs aux lépreux chez les différents peuples, et finit par recueillir les moyens employés contre cette affreuse maladie, entre lesquels on sera sans doute étonné de trouver la *castration*. Et pourquoi pas la castration, s'il y a des cas où la lèpre est l'effet d'un vice radical du fluide séminal; et si, comme l'expérience le prouve, les lépreux sont portés à l'acte vénérien avec une fureur inconcevable, soit que cette fureur soit la cause, ou qu'elle soit l'effet de la maladie? Je ne suis pas médecin, et je hasarde quelques conjectures, au risque de faire rire celui qui effile la charpie à l'Hôtel-Dieu.

M. Peyrilhe avait parlé ailleurs de la *mentagre*, sorte de dartre hideuse du menton, qui infecta les Romains sous le règne de Tibère. Ce mal se communiquait par le contact; et l'on sait que les Romains étaient dans l'usage de se donner, tous les jours, à leur première rencontre, *un baiser de cérémonie*, comme on se donne la main en d'autres contrées. Tibère défendit ces baisers; et dans le moment qui a précédé celui où j'écris, j'attribuais au tyran ombrageux un attentat de plus contre la liberté

publique. Je ne corrigerai pas mon erreur ; mais je remercierai M. Peyrilhe de me l'avoir fait connaître [1].

La défense de Tibère n'était qu'une ordonnance de police infiniment sage, puisqu'elle opposait au progrès de la *mentagre*, la seule voie de communication générale qu'on lui connût, *les baisers réciproques*. Eh ! que ne nous est-il permis de faire une aussi bonne apologie de ce sombre et perfide scélérat, pendant la durée de son règne de débauche et de sang !

On nous montre dans Cœlius-Aurélianus, un auteur célèbre dont l'ouvrage est recommandable, comme monument historique, par le précis excellent de la médecine ancienne.

Enfin Galien paraît avec tout l'éclat qui accompagne son nom durant les XVIe et XVIIe siècles.

Après tant d'auteurs qui ont écrit la vie de cet illustre médecin, il était difficile de donner à ce sujet la grâce de la nouveauté. Nous féliciterons M. Peyrilhe d'y avoir réussi, du moins à notre jugement. Tout littérateur lira avec un plaisir mêlé d'intérêt l'éloge historique du médecin de Pergame. Ceux qui se destinent par état au grand art de guérir, y trouveront un plan raisonné et suivi de l'éducation médicale, que M. Peyrilhe a fondé sur la marche de Galien dans le cours successif de ses études. Ce morceau ne se tente pas et ne s'exécute point sans une connaissance fort étendue de la médecine. Il est écrit avec élégance, et décèle dans l'historien le talent d'apprécier les grands hommes, et de les faire connaître de leurs contemporains et de la postérité.

Nous avons surtout appris, dans M. Peyrilhe, combien il importe de savoir plusieurs choses pour bien parler d'une, et l'énorme différence des styles de l'auteur profond et de l'écrivain superficiel ; de celui qui a pratiqué et de celui qui n'a que spéculé. Combien de choses dans tous les arts en général, mais surtout en physique, en anatomie, en chimie et en chirurgie, dont on ne s'instruit que le bistouri à la main, ou assis à côté de la cornue ! Dans les mémoires informes d'ouvriers, on rencontrera toujours quelques lignes précieuses, qu'on n'aurait jamais devinées. Croit-on qu'un médecin n'eût pas fait cet extrait un

1. L'erreur fut corrigée dans la seconde édition de l'*Essai sur Sénèque*. Voir t. III, p. 145, notule.

peu plus satisfaisant pour M. Peyrilhe? Je le supplie d'excuser la pauvreté de mes idées par la droiture de mes intentions. Je ne lui adresse point mon éloge comme un équivalent de ses peines.

Une observation très-importante que les auteurs de l'*Histoire naturelle*[1] et de l'*Histoire philosophique du commerce des deux Indes*[2] pourraient envier à M. Peyrilhe, c'est que la peau des nègres est sèche lorsqu'ils sont malades; et qu'ils sont menacés d'une maladie, lorsqu'elle le devient : d'où M. Peyrilhe conclut que les frictions huileuses, en usage en Italie, dans la Grèce et dans tous les pays chauds, qui, modérant la transpiration excessive, conserveraient aux humeurs du corps leur fluidité, seraient un préservatif contre les maladies inflammatoires qui attaquent et qui emportent un si grand nombre d'habitants des zones tempérées, lorsqu'ils arrivent dans ces climats brûlants. Quelques expériences ont récemment confirmé cette heureuse et subtile conjecture; mais si les Américains ont promis une grande somme d'argent à celui qui trouverait le moyen de détruire les fourmis qui dévastent leurs champs, quelle récompense les Européens ne devraient-ils pas accorder à celui qui aurait découvert le moyen d'y conserver la vie des voyageurs[3] !

M. Peyrilhe conduit son histoire jusqu'au VIIe siècle; mais nous ne le suivrons pas plus loin. Forcé, par la nature du *Journal*[4], à diriger notre extrait du côté le plus agréable et le plus instructif pour le plus grand nombre des lecteurs, nous avons négligé la partie technique de la chirurgie; mais elle nous a paru traitée avec la même supériorité que les autres branches. En un mot, je pense que cet ouvrage manquait également au médecin et au chirurgien; et que, quand on serait un digne successeur de Le Clerc ou d'Astruc, on pourrait s'en promettre encore assez d'avantages pour le placer dans sa bibliothèque. Il présente à l'instant tout ce qui a été écrit sur une maladie; au praticien, les opérations et les remèdes; au médecin érudit, les matériaux dont il a besoin. Le chirurgien, qui se croit inventeur

1. Buffon et ses collaborateurs.

2. Raynal et Diderot lui-même.

3. Ceci nous donne la date à laquelle Diderot a ajouté le paragraphe *Onctions huileuses* aux *Éléments de physiologie*. V. p. 262. Mais il aurait pu le placer dans un endroit où il nous eût causé moins de surprise.

4. Naigeon, qui a publié le premier cet article, n'a pas dit de quel journal il l'avait tiré. Il ne fait pas partie de la *Correspondance* de Grimm.

d'un moyen de guérison, s'assurera, par un coup d'œil sur les Tables, si sa découverte est nouvelle ou renouvelée. La critique, dont la fonction est de juger nos productions, se servira utilement de cette histoire pour apprécier une foule de prétentions, dont la bonne foi même des auteurs ne garantit pas la réalité.

Nous ne finirons pas cet extrait sans dire un mot du style de M. Peyrilhe. Il nous a paru précis, nerveux, toujours clair et même quelquefois nombreux.

FIN DU TOME NEUVIÈME.

TABLE

DU TOME NEUVIÈME.

SCIENCES.

SECOND MÉMOIRE.

TROISIÈME MÉMOIRE.

FIN DE LA TABLE DU TOME NEUVIÈME.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1915]

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

BEAUX-ARTS

I

ARTS DU DESSIN

(SALONS)

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR

RUE SAINT-BENOIT

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

REVUES SUR LES ÉDITIONS ORIGINALES

COMPRENANT CE QUI A ÉTÉ PUBLIÉ A DIVERSES ÉPOQUES

ET LES MANUSCRITS INÉDITS
CONSERVÉS A LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ERMITAGE

NOTICES, NOTES, TABLE ANALYTIQUE

ÉTUDE SUR DIDEROT

ET

LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE AU XVIIIe SIÈCLE

PAR J. ASSÉZAT

TOME DIXIÈME



PARIS

GARNIER FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

1876

BEAUX-ARTS

PREMIÈRE PARTIE

(ARTS DU DESSIN)

RECHERCHES PHILOSOPHIQUES

SUR

L'ORIGINE ET LA NATURE

DU BEAU

1751

Quoique le *Traité* qui suit ne soit autre chose que l'article Beau de l'*Encyclopédie,* nous avons cru bien faire en le distrayant de ce vaste ensemble qu'il n'appauvrira pas, pour le placer en tête des études de Diderot sur les Beaux-Arts. On s'est quelquefois étonné de la décision avec laquelle le philosophe s'était mis un jour à parler des travaux des peintres et des sculpteurs. C'est qu'il était préparé et que Grimm fut bien moins son maître, comme il le dit trop modestement, que son *impressario.*

L'article Beau est contemporain de la *Lettre sur les Sourds et Muets*, où s'agitent des questions du même ordre. Depuis longtemps déjà, Diderot était lié avec des artistes et étudiait leurs ouvrages en même temps que leurs procédés. Son esthétique était faite, il pouvait juger.

Ce qui nous met à l'aise pour faire cet emprunt à l'*Encyclopédie,* c'est que l'article Beau a été imprimé séparément, comme spécimen de ce grand recueil. Il a fait partie de l'édition d'Amsterdam des *Œuvres* de Diderot, sous le titre de *Traité du Beau,* et de celle de Naigeon, sous celui moins ambitieux que nous lui conservons ici.

Auguste Comte lui a donné une place dans la *Bibliothèque positiviste.*

RECHERCHES PHILOSOPHIQUES

SUR

L'ORIGINE ET LA NATURE

DU BEAU

Avant que d'entrer dans la recherche difficile de l'origine du *beau*, je remarquai d'abord, avec tous les auteurs qui en ont écrit, que, par une sorte de fatalité, les choses dont on parle le plus parmi les hommes sont assez ordinairement celles qu'on connaît le moins; et que telle est, entre beaucoup d'autres, la nature du *beau*. Tout le monde raisonne du *beau* : on l'admire dans les ouvrages de la nature; on l'exige dans les productions des arts; on accorde ou l'on refuse cette qualité à tout moment; cependant si l'on demande aux hommes du goût le plus sûr et le plus exquis, quelle est son origine, sa nature, sa notion précise, sa véritable idée, son exacte définition; si c'est quelque chose d'absolu ou de relatif; s'il y a un *beau* éternel, immuable, règle et modèle du *beau* subalterne, ou s'il en est de la *beauté* comme des modes, on voit aussitôt les sentiments partagés, et les uns avouent leur ignorance, les autres se jettent dans le scepticisme. Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un *beau*; qu'il y en ait tant entre eux qui le sentent vivement où il est, et que si peu sachent ce que c'est?

Pour parvenir, s'il est possible, à la solution de ces difficultés, nous commencerons par exposer les différents sentiments des auteurs qui ont écrit le mieux sur le *beau*: nous proposerons ensuite nos idées sur le même sujet, et nous finirons cet article par des observations générales sur l'entendement humain et ses opérations relatives à la question dont il s'agit.

Platon a écrit deux dialogues du *beau*, le *Phèdre* et le *Grand Hippias :* dans celui-ci il enseigne plutôt ce que le *beau* n'est pas, que ce qu'il est; et dans l'autre, il parle moins du *beau* que de l'amour naturel qu'on a pour lui. Il ne s'agit dans le *Grand Hippias* que de confondre la vanité d'un sophiste: et dans le *Phèdre*, que de passer quelques moments agréables avec un ami dans un lieu délicieux.

Saint Augustin avait composé un traité sur le *beau*; mais cet ouvrage est perdu, et il ne nous reste de saint Augustin sur cet objet important, que quelques idées éparses dans ses écrits, par lesquelles on voit que ce rapport exact des parties d'un tout entre elles, qui le constitue UN, était, selon lui, le caractère distinctif de la *beauté*. Si je demande à un architecte, dit ce grand homme, pourquoi, ayant élevé une arcade à une des ailes de son bâtiment, il en fait autant à l'autre, il me répondra sans doute, que *c'est afin que les membres de son architecture symétrisent bien ensemble*. Mais pourquoi cette symétrie vous paraît-elle nécessaire? *Par la raison qu'elle plaît.* Mais qui êtes-vous pour vous ériger en arbitre de ce qui doit plaire ou ne pas plaire aux hommes? et d'où savez-vous que la symétrie nous plaît? *J'en suis sûr, parce que les choses ainsi disposées ont de la décence, de la justesse, de la grâce; en un mot, parce que cela est beau.* Fort bien; mais, dites-moi, cela est-il *beau* parce qu'il plaît? ou cela plaît-il parce qu'il est *beau? Sans difficulté cela plaît parce qu'il est beau.* Je le crois comme vous: mais je vous demande encore pourquoi cela est-il *beau?* et si ma question vous embarrasse, parce qu'en effet les maîtres de votre art ne vont guère jusque-là, vous conviendrez du moins sans peine que la similitude, l'égalité, la convenance des parties de votre bâtiment, réduit tout à une espèce d'unité qui contente la raison. *C'est ce que je voulais dire.* Oui; mais prenez-y garde, il n'y a point de vraie unité dans les corps, puisqu'ils sont tous composés d'un nombre innombrable de parties, dont chacune est encore composée d'une infinité d'autres. Où la voyez-vous donc, cette unité qui vous dirige dans la construction de votre dessin; cette unité que vous regardez dans votre art comme une loi inviolable: cette unité que votre édifice doit imiter pour être *beau*, mais que rien sur la terre ne peut imiter parfaitement, puisque rien sur la terre ne peut être par-

faitement UN? Or, de là que s'ensuit-il? ne faut-il pas reconnaître qu'il y a au-dessus de nos esprits une certaine unité originale, souveraine, éternelle, parfaite, qui est la règle essentielle du *beau*, et que vous cherchez dans la pratique de votre art? D'où saint Augustin conclut, dans un autre ouvrage, que *c'est l'unité qui constitue, pour ainsi dire, la forme et l'essence du beau en tout genre. Omnis porro pulchritudinis forma, unitas est.*

M. Wolff dit, dans sa *Psychologie*[1], qu'il y a des choses qui nous plaisent, et d'autres qui nous déplaisent, et que cette différence est ce qui constitue le *beau* et le *laid*: que ce qui nous plaît s'appelle *beau*, et que ce qui nous déplaît est *laid*.

Il ajoute que la *beauté* consiste dans la perfection, de manière que par la force de cette perfection, la chose qui en est revêtue est propre à produire en nous du plaisir.

Il distingue ensuite deux sortes de *beautés*, la vraie et l'apparente : la *vraie* est celle qui naît d'une perfection réelle : et l'*apparente*, celle qui naît d'une perfection apparente.

Il est évident que saint Augustin avait été beaucoup plus loin dans la recherche du *beau* que le philosophe Leibnitzien : celui-ci semble prétendre d'abord qu'une chose est *belle*, parce qu'elle est *belle*, comme Platon et saint Augustin l'ont très-bien remarqué. Il est vrai qu'il fait ensuite entrer la perfection dans l'idée de la *beauté*; mais qu'est-ce que la perfection? le *parfait* est-il plus clair et plus intelligible que le *beau?*

Tous ceux qui, se piquant de ne pas parler simplement par coutume et sans réflexion, dit M. Crousaz[2], voudront descendre dans eux-mêmes et faire attention à ce qui s'y passe, à la manière dont ils pensent, et à ce qu'ils sentent lorsqu'ils s'écrient *cela est beau*, s'apercevront qu'ils expriment par ce terme un certain rapport d'un objet, avec des sentiments agréables ou avec des idées d'approbation, et tomberont d'accord que dire *cela est beau*, c'est dire, j'aperçois quelque chose que j'approuve ou qui me fait plaisir.

On voit que cette définition de M. Crousaz n'est point prise de la nature du *beau*, mais de l'effet seulement qu'on éprouve à sa présence; elle a le même défaut que celle de M. Wolff. C'est

1. *Psychologie, ou Traité de l'âme*; Amsterdam, 1745, in-12.
2. *Traité du Beau,* où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi. Amsterdam, 1715, 2 vol. in-12.

ce que M. Crousaz a bien senti, aussi s'occupe-t-il ensuite à fixer les caractères du *beau :* il en compte cinq, *la variété, l'unité, la régularité, l'ordre, la proportion.*

D'où il s'ensuit, ou que la définition de saint Augustin est incomplète, ou que celle de M. Crousaz est redondante. Si l'idée d'*unité* ne renferme pas les idées de *variété*, de *régularité*, d'*ordre* et de *proportion,* et si ces qualités sont essentielles au *beau,* saint Augustin n'a pas dû les omettre; si l'idée d'*unité* les renferme, M. Crousaz n'a pas dû les ajouter.

M. Crousaz ne définit point ce qu'il entend par *variété;* il semble entendre par *unité*, la relation de toutes les parties à un seul but; il fait consister la *régularité* dans la position semblable des parties entre elles; il désigne par *ordre* une certaine dégradation de parties, qu'il faut observer dans le passage des unes aux autres; et il définit la *proportion,* l'*unité assaisonnée de variété*, de *régularité* et d'*ordre* dans chaque partie.

Je n'attaquerai point cette définition du *beau* par les choses vagues qu'elle contient; je me contenterai seulement d'observer ici qu'elle est particulière, et qu'elle n'est applicable qu'à l'architecture, ou tout au plus à de grands touts dans les autres genres, à une pièce d'éloquence, à un drame, etc., mais non pas à *un mot*, à *une pensée,* à *une portion d'objet.*

M. Hutcheson, célèbre professeur de philosophie morale, dans l'université de Glasgow, s'est fait un système particulier : il se réduit à penser qu'il ne faut pas plus demander *qu'est-ce que le beau,* que demander *qu'est-ce que le visible.* On entend par *visible,* ce qui est fait pour être aperçu par l'œil; et M. Hutcheson entend par *beau,* ce qui est fait pour être saisi par le sens interne du *beau.* Son sens interne du *beau* est une faculté par laquelle nous distinguons les belles choses, comme le sens de la vue est une faculté par laquelle nous recevons la notion des couleurs et des figures. Cet auteur et ses sectateurs mettent tout en œuvre pour démontrer la réalité et la nécessité de ce *sixième sens;* et voici comment ils s'y prennent[1] :

1° Notre âme, disent-ils, est passive dans le plaisir et dans le déplaisir. Les objets ne nous affectent pas précisément comme

1. L'ouvrage d'Hutcheson, *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la Beauté et de la Vertu,* a été traduit en français par Eidous, Amsterdam (Paris, Durand), 1749, 2 vol. in-8°.

nous le souhaiterions : les uns font sur notre âme une impression nécessaire de plaisir; d'autres nous déplaisent nécessairement; tout le pouvoir de notre volonté se réduit à rechercher la première sorte d'objets et à fuir l'autre : c'est la constitution même de notre nature, quelquefois individuelle, qui nous rend les uns agréables et les autres désagréables. (*Voy.* PEINE ET PLAISIR[1].)

2° Il n'est peut-être aucun objet qui puisse affecter notre âme, sans lui être plus ou moins une occasion nécessaire de plaisir ou de déplaisir. Une figure, un ouvrage d'architecture ou de peinture, une composition de musique, une action, un sentiment, un caractère, une expression, un discours, toutes ces choses nous plaisent ou nous déplaisent de quelque manière. Nous sentons que le plaisir ou le déplaisir s'excite nécessairement par la contemplation de l'idée qui se présente alors à notre esprit avec toutes ses circonstances. Cette impression se fait, quoiqu'il n'y ait rien dans quelques-unes de ces idées de ce qu'on appelle ordinairement *perceptions sensibles*, et dans celles qui viennent des sens, le plaisir ou le déplaisir qui les accompagne, naît de l'ordre ou du désordre, de l'arrangement ou défaut de symétrie, de l'imitation ou de la bizarrerie qu'on remarque dans les objets, et non des idées simples de la couleur, du son et de l'étendue, considérées solidairement.

3° Cela posé, j'appelle, dit M. Hutcheson, du nom de *sens internes*, ces déterminations de l'âme à se plaire ou à se déplaire à certaines formes ou à certaines idées, quand elle les considère; et pour distinguer les *sens internes* des facultés corporelles connues sous ce nom, j'appelle *sens interne du beau*, la faculté qui discerne le *beau* dans la régularité, l'ordre et l'harmonie; et *sens interne du bon*, celle qui approuve les affections, les actions, les caractères des agents raisonnables et vertueux.

4° Comme les déterminations de l'âme à se plaire ou à se déplaire à certaines formes ou à certaines idées, quand elle les considère, s'observent dans tous les hommes, à moins qu'ils ne soient stupides; sans rechercher encore ce que c'est que le

1. Ces notes renvoient à l'*Encyclopédie*.

beau, il est constant qu'il y a dans tous les hommes un *sens naturel* et propre pour cet objet ; qu'ils s'accordent à trouver de la *beauté* dans les figures, aussi généralement qu'à éprouver de la douleur à l'approche d'un trop grand feu, ou du plaisir à manger quand ils sont pressés par l'appétit, quoiqu'il y ait entre eux une diversité de goûts infinie.

5° Aussitôt que nous naissons, nos *sens externes* commencent à s'exercer et à nous transmettre des perceptions des objets sensibles ; et c'est là sans doute ce qui nous persuade qu'ils sont naturels. Mais les objets de ce que j'appelle les *sens internes*, ou les *sens du beau et du bon*, ne se présentent pas si tôt à notre esprit. Il se passe du temps avant que les enfants réfléchissent, ou du moins qu'ils donnent des indices de réflexion sur les proportions, ressemblances et symétries, sur les affections et les caractères ; ils ne connaissent qu'un peu tard les choses qui excitent le goût ou la répugnance intérieure ; et c'est là ce qui fait imaginer que ces facultés, que j'appelle les *sens internes du beau et du bon*, viennent uniquement de l'instruction et de l'éducation. Mais quelque notion qu'on ait de la *vertu* et de la *beauté*, un objet *vertueux* ou *bon* est une occasion d'approbation et de plaisir, aussi naturellement que des mets sont des objets de notre appétit. Et qu'importe que les premiers objets se soient présentés tôt ou tard? Si les sens ne se développaient en nous que peu à peu et les uns après les autres, en seraient-ils moins des sens et des facultés? et serions-nous bien venus à prétendre qu'il n'y a vraiment dans les objets visibles, ni couleur ni figure, parce que nous aurions eu besoin de temps et d'instruction pour les y apercevoir, et qu'il n'y aurait pas entre nous tous deux personnes qui les y apercevraient de la même manière?

6° On appelle *sensations* les perceptions qui s'excitent dans notre âme à la présence des objets extérieurs, et par l'impression qu'ils font sur nos organes. (*Voyez* SENSATIONS.) Et lorsque deux perceptions diffèrent entièrement l'une de l'autre, et qu'elles n'ont de commun que le nom générique de *sensation*, les facultés par lesquelles nous recevons ces différentes perceptions s'appellent des *sens différents*. La vue et l'ouïe, par exemple, désignent des facultés différentes dont l'une nous donne les idées de couleur, et l'autre les idées de son ; mais quelque différence que les sons aient entre eux et les couleurs

entre elles, on rapporte à un même sens toutes les couleurs, et à un autre sens tous les sons; et il paraît que nos sens ont chacun leur organe. Or, si vous appliquez l'observation précédente au *bon* et au *beau*, vous verrez qu'ils sont exactement dans ce cas.

7° Les défenseurs du *sens interne* entendent, par *beau*, l'idée que certains objets excitent dans notre âme, et par le *sens interne du beau*, la faculté que nous avons de recevoir cette idée; et ils observent que les animaux ont des facultés semblables à nos sens extérieurs, et qu'ils les ont même quelquefois dans un degré supérieur à nous; mais qu'il n'y en a pas un qui donne un signe de ce qu'on entend ici par *sens interne*. Un être, continuent-ils, peut donc avoir en entier la même sensation extérieure que nous éprouvons, sans observer entre les objets les ressemblances et les rapports; il peut même discerner ces ressemblances et ces rapports sans en ressentir beaucoup de plaisir; d'ailleurs les idées seules de la figure et des formes, etc., sont quelque chose de distinct du plaisir. Le plaisir peut se trouver où les proportions ne sont ni considérées ni connues; il peut manquer, malgré toute l'attention qu'on donne à l'ordre et aux proportions. Comment nommerons-nous donc cette faculté qui agit en nous sans que nous sachions bien pourquoi? *Sens interne.*

8° Cette dénomination est fondée sur le rapport de la faculté qu'elle désigne avec les autres facultés. Ce rapport consiste principalement en ce que le plaisir que le *sens interne* nous fait éprouver est différent de la connaissance des principes. La connaissance des principes peut l'accroître ou le diminuer; mais cette connaissance n'est pas lui ni sa cause. Ce sens a des plaisirs nécessaires; car la *beauté* et la *laideur* d'un objet est toujours la même pour nous, quelque dessein que nous puissions former d'en juger autrement. Un objet désagréable, pour être utile, ne nous en paraît pas plus *beau*; un bel objet, pour être nuisible, ne nous paraît pas plus *laid*. Proposez-nous le monde entier pour nous contraindre par la récompense à trouver belle la laideur, et laide la beauté; ajoutez à ce prix les plus terribles menaces, vous n'apporterez aucun changement à nos perceptions et au jugement du *sens interne*: notre bouche louera ou blâmera à votre gré; mais le *sens interne* restera incorruptible.

9° Il paraît de là, continuent les mêmes systématiques, que certains objets sont immédiatement et par eux-mêmes, les occasions du plaisir que donne la *beauté*: que nous avons un sens propre à le goûter; que ce plaisir est individuel, et qu'il n'a rien de commun avec l'intérêt. En effet n'arrive-t-il pas en cent occasions qu'on abandonne l'utile pour le *beau?* Cette généreuse préférence ne se remarque-t-elle pas quelquefois dans les conditions les plus méprisées? Un honnête artisan se livrera à la satisfaction de faire un chef-d'œuvre qui le ruine, plutôt qu'à l'avantage de faire une mauvais ouvrage qui l'enrichirait.

10° Si on ne joignait pas à la considération de l'utile quelque sentiment particulier, quelque effet subtil d'une faculté différente de l'entendement et de la volonté, on n'estimerait une maison que pour son utilité, un jardin que pour sa fertilité, un habillement que pour sa commodité. Or cette estimation étroite des choses n'existe pas même dans les enfants et dans les sauvages. Abandonnez la nature à elle-même, et le sens interne exercera son empire : peut-être se trompera-t-il dans son objet ; mais la sensation de plaisir n'en sera pas moins réelle. Une philosophie austère, ennemie du luxe, brisera les statues, renversera les obélisques, transformera nos palais en cabanes, et nos jardins en forêts; mais elle n'en sentira pas moins la *beauté* réelle de ces objets; le sens interne se révoltera contre elle; et elle sera réduite à se faire un mérite de son courage.

C'est ainsi, dis-je, que Hutcheson et ses sectateurs s'efforcent d'établir la nécessité *du sens interne du beau ;* mais ils ne parviennent qu'à démontrer qu'il y a quelque chose d'obscur et d'impénétrable dans le plaisir que le *beau* nouscause; que ce plaisir semble indépendant de la connaissance des rapports et des perceptions; que la vue de l'utile n'y entre pour rien, et qu'il fait des enthousiastes que ni les récompenses ni les menaces ne peuvent ébranler.

Du reste, ces philosophes distinguent dans les êtres corporels un *beau absolu* et un *beau relatif.* Ils n'entendent point par un *beau absolu*. une qualité tellement inhérente dans l'objet, qu'elle le rende *beau* par lui-même, sans aucun rapport à l'âme qui le voit et qui en juge. Le terme *beau*, semblable aux autres noms des idées sensibles, désigne proprement, selon eux, la

perception d'un esprit; comme le froid et le chaud, le doux et l'amer, sont des sensations de notre âme, quoique sans doute il n'y ait rien qui ressemble à ces sensations dans les objets qui les excitent, malgré la prévention populaire qui en juge autrement. On ne voit pas, disent-ils, comment les objets pourraient être appelés *beaux*, s'il n'y avait pas un esprit doué du *sens de la beauté* pour leur rendre hommage. Ainsi, par le *beau absolu*, ils n'entendent que celui qu'on reconnaît en quelques objets, sans les comparer à aucune chose extérieure dont ces objets soient l'imitation et la peinture. Telle est, disent-ils, la *beauté* que nous apercevons dans les ouvrages de la nature, dans certaines formes artificielles, et dans les figures, les solides, les surfaces; et par *beau relatif*, ils entendent celui qu'on aperçoit dans des objets considérés communément comme des imitations et des images de quelques autres. Ainsi leur division a plutôt son fondement dans les différentes sources du plaisir que le *beau* nous cause, que dans les objets; car il est constant que le *beau absolu* a, pour ainsi dire, un *beau relatif*, et le *beau relatif*, un *beau absolu*.

DU BEAU ABSOLU, SELON HUTCHESON ET SES SECTATEURS.

Nous avons fait sentir, disent-ils, la nécessité d'un *sens propre* qui nous avertit, par le plaisir, de la présence du *beau*; voyons maintenant quelles doivent être les qualités d'un objet pour émouvoir ce sens. Il ne faut pas oublier, ajoutent-ils, qu'il ne s'agit ici de ces qualités que relativement à l'homme; car il y a certainement bien des objets qui font sur lui l'impression de *beauté*, et qui déplaisent à d'autres animaux. Ceux-ci ayant des sens et des organes autrement conformés que les nôtres, s'ils étaient juges du *beau*, en attacheraient des idées à des formes toutes différentes. L'ours peut trouver sa caverne commode; mais il ne la trouve ni belle ni laide; peut-être s'il avait le *sens interne du beau* la regarderait-il comme une retraite délicieuse. Remarquez en passant qu'un être bien malheureux ce serait celui qui aurait le sens interne du *beau*, et qui ne reconnaîtrait jamais le *beau* que dans les objets qui lui seraient nuisibles; la Providence y a pourvu par rapport à

nous ; et une chose vraiment *belle* est assez ordinairement une chose bonne.

Pour découvrir l'occasion générale des idées du *beau* parmi les hommes, les sectateurs d'Hutcheson examinent les êtres les plus simples, par exemple, les figures ; et ils trouvent qu'entre les figures, celles que nous nommons *belles* offrent à nos sens l'uniformité dans la variété. Ils assurent qu'un triangle équilatéral est moins *beau* qu'un carré ; un pentagone moins *beau* qu'un hexagone, et ainsi de suite, parce que les objets également uniformes sont d'autant plus *beaux*, qu'ils sont plus variés ; et ils sont d'autant plus variés, qu'ils ont plus de côtés comparables. Il est vrai, disent-ils, qu'en augmentant beaucoup le nombre des côtés, on perd de vue les rapports qu'ils ont entre eux et avec le rayon ; d'où il s'ensuit que la *beauté* de ces figures n'augmente pas toujours comme le nombre des côtés. Ils se font cette objection ; mais ils ne se soucient guère d'y répondre. Ils remarquent seulement que le défaut de parallélisme dans les côtés des heptagones et des autres polygones impairs en diminue la *beauté* ; mais ils soutiennent toujours que, tout étant égal d'ailleurs, une figure régulière à vingt côtés surpasse en *beauté* celle qui n'en a que douze ; que celle-ci l'emporte sur celle qui n'en a que huit, et cette dernière sur le carré. Ils font le même raisonnement sur les surfaces et sur les solides. De tous les solides réguliers, celui qui a le plus grand nombre de surfaces est pour eux le plus *beau*, et ils pensent que la *beauté* de ces corps va toujours en décroissant jusqu'à la pyramide régulière.

Mais si entre les objets également uniformes les plus variés sont les plus *beaux*, selon eux, réciproquement entre les objets également variés, les plus *beaux* seront les plus uniformes : ainsi le triangle équilatéral ou même isocèle est plus *beau* que le scalène ; le carré plus *beau* que le rhombe ou losange. C'est le même raisonnement pour les corps solides réguliers, et en général pour tous ceux qui ont quelque uniformité, comme les cylindres, les prismes, les obélisques, etc. ; et il faut convenir avec eux que ces corps plaisent certainement plus à la vue, que des figures grossières où l'on n'aperçoit ni uniformité, ni symétrie, ni unité.

Pour avoir des raisons composées du rapport de l'uniformité

et de la variété, ils comparent les cercles et les sphères avec les ellipses et les sphéroïdes peu excentriques; et ils prétendent que la parfaite uniformité des uns est compensée par la variété des autres, et que leur *beauté* est à peu près égale.

Le *beau*, dans les ouvrages de la nature, a le même fondement selon eux. Soit que vous envisagiez, disent-ils, les formes des corps célestes, leurs révolutions, leurs aspects; soit que vous descendiez des cieux sur la terre, et que vous considériez les plantes qui la couvrent, les couleurs dont les fleurs sont peintes, la structure des animaux, leurs espèces, leurs mouvements, la proportion de leurs parties, le rapport de leur mécanisme à leur bien-être; soit que vous vous élanciez dans les airs et que vous examiniez les oiseaux et les météores; ou que vous vous plongiez dans les eaux, et que vous compariez entre eux les poissons, vous rencontrerez partout l'uniformité dans la variété; partout vous verrez ces qualités compensées dans les êtres également *beaux*, et la raison composée des deux, inégale dans les êtres de *beauté* inégale; en un mot, s'il est permis de parler encore la langue des géomètres, vous verrez dans les entrailles de la terre, au fond des mers, au haut de l'atmosphère, dans la nature entière et dans chacune de ses parties, l'uniformité dans la variété, et la *beauté* toujours en raison composée de ces deux qualités.

Ils traitent ensuite de la *beauté* des arts, dont on ne peut regarder les productions comme une véritable imitation, tels que l'architecture, les arts mécaniques et l'harmonie naturelle; ils font tous leurs efforts pour les assujettir à leur loi de l'uniformité dans la variété; et si leur preuve pèche, ce n'est pas par le défaut de l'énumération; ils descendent depuis le palais le plus magnifique jusqu'au plus petit édifice, depuis l'ouvrage le plus précieux jusqu'aux bagatelles, montrant le caprice partout où manque l'uniformité, et l'insipidité où manque la variété.

Mais il est une classe d'êtres fort différents des précédents, dont les sectateurs de Hutcheson sont fort embarrassés; car on y reconnaît de la *beauté*, et cependant la règle de l'uniformité dans la variété ne leur est pas applicable : ce sont les démonstrations des vérités abstraites et universelles. Si un théorème contient une infinité de vérités particulières qui n'en sont que

le développement, ce théorème n'est proprement que le corollaire d'un axiome d'où découle une infinité d'autres théorèmes; cependant on dit voilà un *beau théorème*, et l'on ne dit pas voilà un *bel axiome.*

Nous donnerons plus bas la solution de cette difficulté dans d'autres principes. Passons à l'examen du *beau relatif*, de ce *beau* qu'on aperçoit dans un objet considéré comme l'imitation d'un original, selon ceux de Hutcheson et de ses sectateurs.

Cette partie de son système n'a rien de particulier. Selon cet auteur, et selon tout le monde, ce *beau* ne peut consister que dans la conformité qui se trouve entre le modèle et la copie.

D'où il s'ensuit que pour le *beau relatif*, il n'est pas nécessaire qu'il y ait aucune *beauté* dans l'original. Les forêts, les montagnes, les précipices, le chaos, les rides de la vieillesse, la pâleur de la mort, les effets de la maladie, plaisent en peinture; ils plaisent aussi en poésie; ce qu'Aristote appelle un caractère moral, n'est point celui d'un homme vertueux; et ce qu'on entend par *fabula bene morata*, n'est autre chose qu'un poëme épique ou dramatique, où les actions, les sentiments et les discours sont d'accord avec les caractères bons ou mauvais.

Cependant on ne peut nier que la peinture d'un objet qui aura quelque *beauté absolue*, ne plaise ordinairement davantage que celle d'un objet qui n'aura point ce *beau*. La seule exception qu'il y ait peut-être à cette règle, c'est le cas où la conformité de la peinture avec l'état du spectateur gagnant tout ce qu'on ôte à la *beauté absolue* du modèle, la peinture en devient d'autant plus intéressante; cet intérêt, qui naît de l'imperfection, est la raison pour laquelle on a voulu que le héros d'un poëme épique ou héroïque ne fût point sans défaut.

La plupart des autres *beautés* de la poésie et de l'éloquence suivent la loi du *beau relatif*. La conformité avec le vrai rend les comparaisons, les métaphores et les allégories *belles*, lors même qu'il n'y a aucune *beauté absolue* dans les objets qu'elles représentent.

Hutcheson insiste sur le penchant que nous avons à la comparaison. Voici, selon lui, quelle en est l'origine. Les passions produisent presque toujours dans les animaux les mêmes mouvements qu'en nous; et les objets inanimés de la nature ont souvent des positions qui ressemblent aux attitudes du corps

humain, et dans certains états de l'âme; il n'en a pas fallu davantage, ajoute l'auteur que nous analysons, pour rendre le lion symbole de la fureur; le tigre, celui de la cruauté; un chêne droit, et dont la cime orgueilleuse s'élève jusque dans la nue, l'emblème de l'audace; les mouvements d'une mer agitée, la peinture des agitations de la colère; et la mollesse de la tige d'un pavot, dont quelques gouttes de pluie ont fait pencher la tête, l'image d'un moribond.

Tel est le système de Hutcheson, qui paraîtra sans doute plus singulier que vrai. Nous ne pouvons cependant trop recommander la lecture de son ouvrage, surtout dans l'original; on y trouvera un grand nombre d'observations délicates sur la manière d'atteindre la perfection dans la pratique des beaux-arts. Nous allons maintenant exposer les idées du P. André, jésuite. Son *Essai sur le beau*[1] est le système le plus suivi, le plus étendu et le mieux lié que je connaisse. J'oserais assurer qu'il est dans son genre, ce que le Traité des *Beaux-Arts réduits à un seul principe*[2] est dans le sien. Ce sont deux bons ouvrages auxquels il n'a manqué qu'un chapitre pour être excellents; et il en faut savoir d'autant plus mauvais gré à ces deux auteurs de l'avoir omis. M. l'abbé Batteux rappelle tous les principes des beaux-arts à l'imitation de la belle nature; mais il ne nous apprend point ce que c'est que la *belle nature*. Le P. André distribue avec beaucoup de sagacité et de philosophie le *beau* en général dans ses différentes espèces; il les définit toutes avec précision; mais on ne trouve la définition du genre, celle du *beau* en général, dans aucun endroit de son livre, à moins qu'il ne le fasse consister dans l'unité comme saint Augustin. Il parle sans cesse d'ordre, de proportion, d'harmonie, etc.; mais il ne dit pas un mot de l'origine de ces idées.

Le P. André distingue les notions générales de l'esprit pur, qui nous donnent les règles éternelles du *beau*; les jugements naturels de l'âme où le sentiment se mêle avec les idées purement spirituelles, mais sans les détruire; et les préjugés de l'éducation et de la coutume, qui semblent quelquefois les renverser les uns et les autres. Il distribue son ouvrage en quatre chapitres. Le premier est du *beau visible*; le second, du *beau*

1. La première édition parut en 1741. Il y en a eu plusieurs autres.
2. Par l'abbé Batteux. (Voir la *Lettre sur les Sourds et Muets*, t. I.)

dans les mœurs; le troisième, du *beau dans les ouvrages d'esprit*; et le quatrième, du *beau musical.*

Il agite trois questions sur chacun de ces objets : il prétend qu'on y découvre un *beau essentiel*, absolu, indépendant de toute institution, même divine; un *beau naturel* dépendant de l'institution du créateur, mais indépendant de nos opinions et de nos goûts; un *beau artificiel* et en quelque sorte arbitraire, mais avec quelque dépendance des lois éternelles.

Il fait consister le *beau essentiel* dans la régularité, l'ordre, la proportion, la symétrie en général; le *beau naturel*, dans la régularité, l'ordre, les proportions, la symétrie, observés dans les êtres de la nature; le *beau artificiel*, dans la régularité, l'ordre, la symétrie, les proportions observées dans nos productions mécaniques, nos parures, nos bâtiments, nos jardins. Il remarque que ce dernier *beau* est mêlé d'arbitraire et d'absolu. En architecture, par exemple, il aperçoit deux sortes de règles, les unes qui découlent de la notion indépendante de nous, du *beau original* et *essentiel*, et qui exigent indispensablement la perpendicularité des colonnes, le parallélisme des étages, la symétrie des membres, le dégagement et l'élégance du dessin, et l'unité dans le tout. Les autres, qui sont fondées sur des observations particulières, que les maîtres ont faites en divers temps, et par lesquelles ils ont déterminé les proportions des parties dans les cinq ordres d'architecture : c'est en conséquence de ces règles que dans le toscan la hauteur de la colonne contient sept fois le diamètre de sa base, dans le dorique huit fois, neuf dans l'ionique, dix dans le corinthien, et dans le composite autant; que les colonnes ont un renflement, depuis leur naissance jusqu'au tiers du fût; que dans les deux autres tiers, elles diminuent peu à peu en fuyant le chapiteau; que les entre-colonnements sont au plus de huit modules, et au moins de trois; que la hauteur des portiques, des arcades, des portes et des fenêtres est double de leur largeur. Ces règles n'étant fondées que sur des observations à l'œil et sur des exemples équivoques, sont toujours un peu incertaines et ne sont pas tout à fait indispensables. Aussi voyons-nous quelquefois que les grands architectes se mettent au-dessus d'elles, y ajoutent, en rabattent, et en imaginent de nouvelles selon les circonstances.

Voilà donc dans les productions des arts, un *beau essentiel*, un *beau de création humaine*, et un *beau de système :* un *beau essentiel*, qui consiste dans l'ordre ; un *beau de création humaine*, qui consiste dans l'application libre et dépendante de l'artiste des lois de l'ordre, ou, pour parler plus clairement, dans le choix de tel ordre; et un *beau de système*, qui naît des observations, et qui donne des variétés même entre les plus savants artistes; mais jamais au préjudice du *beau essentiel*, qui est une barrière qu'on ne doit jamais franchir. *Hic murus aheneus esto*. S'il est arrivé quelquefois aux grands maîtres de se laisser emporter par leur génie au delà de cette barrière, c'est dans les occasions rares où ils ont prévu que cet écart ajouterait plus à la *beauté* qu'il ne lui ôterait; mais ils n'en ont pas moins fait une faute qu'on peut leur reprocher.

Le *beau arbitraire* se sous-divise, selon le même auteur, en un *beau de génie*, un *beau de goût*, et un *beau de pur caprice :* un *beau de génie*, fondé sur la connaissance du *beau essentiel*, qui donne des règles inviolables; un *beau de goût*, fondé sur la connaissance des ouvrages de la nature et des productions des grands maîtres, qui dirige dans l'application et l'emploi du *beau essentiel*; un *beau de caprice*, qui n'étant fondé sur rien, ne doit être admis nulle part.

Que devient le système de Lucrèce et des Pyrrhoniens, dans le système du P. André? que reste-t-il d'abandonné à l'arbitraire? Presque rien; aussi pour toute réponse à l'objection de ceux qui prétendent que la *beauté* est d'éducation et de préjugé, il se contente de développer la source de leur erreur. Voici, dit-il, comment ils ont raisonné : ils ont cherché dans les meilleurs ouvrages des exemples de *beau de caprice*, et ils n'ont pas eu de peine à y en rencontrer, et à démontrer que le *beau* qu'on y reconnaissait était de caprice; ils ont pris des exemples du *beau de goût*, et ils ont très-bien démontré qu'il y avait aussi de l'arbitraire dans ce *beau;* et sans aller plus loin, ni s'apercevoir que leur énumération était incomplète, ils ont conclu que tout ce qu'on appelle *beau*, était arbitraire et de caprice; mais on conçoit aisément que leur conclusion n'était juste que par rapport à la troisième branche du *beau artificiel*, et que leur raisonnement n'attaquait ni les deux autres branches de ce *beau*, ni le *beau naturel*, ni le *beau essentiel*.

Le P. André passe ensuite à l'application de ses principes aux mœurs, aux ouvrages d'esprit et à la musique ; et il démontre qu'il y a dans ces trois objets du *beau*, un *beau essentiel*, absolu et indépendant de toute institution, même divine, qui fait qu'une chose est une ; un *beau naturel* dépendant de l'institution du créateur, mais indépendant de nous ; un *beau arbitraire*, dépendant de nous, mais sans préjudice du *beau essentiel*.

Un *beau essentiel* dans les mœurs, dans les ouvrages d'esprit et dans la musique, fondé sur l'ordonnance, la régularité, la proportion, la justesse, la décence, l'accord, qui se remarquent dans une *belle action*, une *bonne pièce*, un *beau concert*, et qui font que les productions morales, intellectuelles et harmoniques sont UNES.

Un *beau naturel*, qui n'est autre chose dans les mœurs, que l'observation du *beau essentiel* dans notre conduite, relative à ce que nous sommes entre les êtres de la nature ; dans les ouvrages d'esprit, que l'imitation et la peinture fidèle des productions de la nature en tout genre ; dans l'harmonie, qu'une soumission aux lois que la nature a introduites dans les corps sonores, leur résonnance et la conformation de l'oreille.

Un *beau artificiel*, qui consiste dans les mœurs à se conformer aux usages de sa nation, au génie de ses concitoyens, à leurs lois ; dans les ouvrages d'esprit, à respecter les règles du discours, à connaître la langue, et à suivre le goût dominant ; dans la musique, à insérer à propos la dissonance, à conformer ses productions aux mouvements et aux intervalles reçus.

D'où il s'ensuit que, selon le P. André, le *beau essentiel* et la vérité ne se montrent nulle part avec tant de profusion que dans l'univers ; le *beau moral*, que dans le philosophe chrétien ; et le *beau intellectuel*, que dans une tragédie accompagnée de musique et de décoration.

L'auteur qui nous a donné l'*Essai sur le mérite et la vertu*, rejette toutes ces distinctions du *beau*, et prétend avec beaucoup d'autres, qu'il n'y a qu'un *beau*, dont l'utile est le fondement : ainsi tout ce qui est ordonné de manière à produire le plus parfaitement l'effet qu'on se propose, est suprêmement *beau*. Si vous lui demandez qu'est-ce qu'un *bel homme*, il vous répondra que c'est celui dont les membres bien proportionnés con-

spirent de la façon la plus avantageuse à l'accomplissement des fonctions animales de l'homme[1]. L'homme, la femme, le cheval et les autres animaux, continuera-t-il, occupent un rang dans la nature : or, dans la nature, ce rang détermine les devoirs à remplir; les devoirs déterminent l'organisation, et l'organisation est plus ou moins parfaite ou *belle*, selon le plus ou le moins de facilité que l'animal en reçoit pour vaquer à ses fonctions. Mais cette fatalité n'est pas arbitraire, ni par conséquent les formes qui la constituent, ni la *beauté* qui dépend de ces formes. Puis descendant de là aux objets les plus communs, aux chaises, aux tables, aux portes, etc., il tâchera de vous prouver que la forme de ces objets ne nous plaît qu'à proportion de ce qu'elle convient mieux à l'usage auquel on les destine; et si nous changeons si souvent de mode, c'est-à-dire si nous sommes si peu constants dans le goût pour les formes que nous leur donnons, c'est, dira-t-il, que cette conformation, la plus parfaite relativement à l'usage, est très-difficile à rencontrer; c'est qu'il y a là une espèce de *maximum* qui échappe à toutes les finesses de la géométrie naturelle et artificielle, et autour duquel nous tournons sans cesse : nous nous apercevons à merveille quand nous en approchons et quand nous l'avons passé, mais nous ne sommes jamais sûrs de l'avoir atteint. De là cette révolution perpétuelle dans les formes : ou nous les abandonnons pour d'autres, ou nous disputons sans fin sur celles que nous conservons. D'ailleurs ce point n'est pas partout au même endroit; ce *maximum* a dans mille occasions des limites plus étendues ou plus étroites : quelques exemples suffiront pour éclaircir sa pensée. Tous les hommes, ajoutera-t-il, ne sont pas capables de la même attention, et n'ont pas la même force d'esprit; ils sont tous plus ou moins patients, plus ou moins instruits, etc. Que produira cette diversité? c'est qu'un spectacle composé d'académiciens trouvera l'intrigue d'Héraclius admirable, et que le peuple la traitera d'embrouillée; c'est que les uns restreindront l'étendue d'une comédie à trois actes, et les autres prétendront qu'on peut l'étendre à sept; et ainsi du reste. Avec quelque vraisemblance que ce système soit exposé, il ne m'est pas possible de l'admettre.

1. Voyez l'*Essai sur le mérite et la vertu*, t. I, 2e partie, IIIe section.

Je conviens avec l'auteur qu'il se mêle dans tous nos jugements un coup d'œil délicat sur ce que nous sommes, un retour imperceptible vers nous-mêmes, et qu'il y a mille occasions où nous croyons n'être enchantés que par les belles formes, et où elles sont en effet la cause principale, mais non la seule, de notre admiration; je conviens que cette admiration n'est pas toujours aussi pure que nous l'imaginons : mais comme il ne faut qu'un fait pour renverser un système, nous sommes contraints d'abandonner celui de l'auteur que nous venons de citer, quelque attachement que nous ayons eu jadis pour ses idées; et voici nos raisons :

Il n'est personne qui n'ait éprouvé que notre attention se porte principalement sur la similitude des parties, dans les choses même où cette similitude ne contribue point à l'utilité : pourvu que les pieds d'une chaise soient égaux et solides, qu'importe qu'ils aient la même figure? ils peuvent différer en ce point, sans en être moins utiles. L'un pourra donc être droit, et l'autre en pied de biche; l'un courbe en dehors, et l'autre en dedans. Si l'on fait une porte en forme de bière, sa forme paraîtra peut-être mieux assortie à la figure de l'homme qu'aucune des formes qu'on suit. De quelle utilité sont en architecture les imitations de la nature et de ses productions? à quelle fin placer une colonne et des guirlandes où il ne faudrait qu'un poteau de bois, ou qu'un massif de pierre? A quoi bon ces cariatides? Une colonne est-elle destinée à faire la fonction d'un homme, ou un homme a-t-il jamais été destiné à faire l'office d'une colonne dans l'angle d'un vestibule? Pourquoi imite-t-on dans les entablements des objets naturels? Qu'importe que dans cette imitation les proportions soient bien ou mal observées? Si l'utilité est le seul fondement de la *beauté*, les bas-reliefs, les cannelures, les vases, et en général tous les ornements, deviennent ridicules et superflus.

Mais le goût de l'imitation se fait sentir dans les choses dont le but unique est de plaire, et nous admirons souvent des formes, sans que la notion de l'utile nous y porte. Quand le propriétaire d'un cheval ne le trouverait jamais *beau* que quand il compare la forme de cet animal au service qu'il prétend en tirer, il n'en est pas de même du passant à qui il n'appartient pas. Enfin on discerne tous les jours de la *beauté* dans des

fleurs, des plantes et mille ouvrages de la nature dont l'usage nous est inconnu.

Je sais qu'il n'y a aucune des difficultés que je viens de proposer contre le système que je combats, à laquelle on ne puisse répondre : mais je pense que ces réponses seraient plus subtiles que solides.

Il suit de ce qui précède, que Platon s'étant moins proposé d'enseigner la vérité à ses disciples, que de désabuser ses concitoyens sur le compte des sophistes, nous offre dans ses ouvrages, à chaque ligne, des exemples du *beau*, nous montre très-bien ce que ce n'est point, mais ne nous dit rien de ce que c'est.

Que saint Augustin a réduit toute *beauté* à l'unité ou au rapport exact des parties d'un tout entre elles, et au rapport exact des parties d'une partie considérée comme tout, et ainsi à l'infini; ce qui me semble constituer plutôt l'essence du parfait que du *beau*.

Que M. Wolff a confondu le *beau* avec le plaisir qu'il occasionne, et avec la perfection, quoiqu'il y ait des êtres qui plaisent sans être *beaux*, d'autres qui sont *beaux* sans plaire; que tout être soit susceptible de la dernière perfection, et qu'il y en ait qui ne sont pas susceptibles de la moindre *beauté* : tels sont tous les objets de l'odorat et du goût, considérés relativement à ces sens.

Que M. Crousaz, en chargeant sa définition du *beau*, ne s'est pas aperçu que plus il multipliait les caractères du *beau*, plus il le particularisait; et que s'étant proposé de traiter du *beau* en général, il a commencé par en donner une notion, qui n'est applicable qu'à quelques espèces de *beaux* particuliers.

Que Hutcheson qui s'est proposé deux objets, le premier, d'expliquer l'origine du plaisir que nous éprouvons à la présence du *beau*; et le second, de rechercher les qualités que doit avoir un être pour occasionner en nous ce plaisir individuel, et par conséquent nous paraître *beau*, a moins prouvé *la réalité de son sixième sens*, que fait sentir la difficulté de développer sans ce secours la source du plaisir que nous donne le *beau*; et que son principe de l'*uniformité dans la variété* n'est pas général; qu'il en fait aux figures de la géométrie, une application plus subtile que vraie, et que ce principe ne s'applique point du

tout à une autre sorte de *beau*, celui des démonstrations des vérités abstraites et universelles.

Que le système proposé dans l'*Essai sur le mérite et sur la vertu*, où l'on prend l'utile pour le seul et unique fondement du *beau*, est plus défectueux encore qu'aucun des précédents.

Enfin que le P. André, jésuite, ou l'auteur de l'*Essai sur le beau*, est celui qui jusqu'à présent a le mieux approfondi cette matière, en a le mieux connu l'étendue et la difficulté, en a posé les principes les plus vrais et les plus solides, et mérite le plus d'être lu.

La seule chose qu'on pût désirer peut-être dans son ouvrage, c'était de développer l'origine des notions qui se trouvent en nous, de rapport, d'ordre, de symétrie; car du ton sublime dont il parle de ces notions, on ne sait s'il les croit acquises et factices, ou s'il les croit innées; mais il faut ajouter en sa faveur que la manière de son ouvrage, plus oratoire encore que philosophique, l'éloignait de cette discussion, dans laquelle nous allons entrer.

Nous naissons avec la faculté de sentir et de penser; le premier pas de la faculté de penser, c'est d'examiner ses perceptions, de les unir, de les comparer, de les combiner, d'apercevoir entre elles des rapports de convenance et de disconvenance, etc. Nous naissons avec des besoins qui nous contraignent de recourir à différents expédients, entre lesquels nous avons souvent été convaincus par l'effet que nous en attendions, et par celui qu'ils produisaient, qu'il y en a de bons, de mauvais, de prompts, de courts, de complets, d'incomplets, etc. La plupart de ces expédients étaient un outil, une machine, ou quelque autre invention de ce genre; mais toute machine suppose combinaison, arrangement de parties tendantes à un même but, etc. Voilà donc nos besoins, et l'exercice le plus immédiat de nos facultés qui conspirent aussitôt que nous naissons à nous donner des idées d'ordre, d'arrangement, de symétrie, de mécanisme, de proportion, d'unité; toutes ces idées viennent des sens et sont factices; et nous avons passé de la notion d'une multitude d'êtres artificiels et naturels, arrangés, proportionnés, combinés, symétrisés, à la notion abstraite et négative de disproportion, de désordre et de chaos.

Ces notions sont expérimentales comme toutes les autres; elles nous sont aussi venues par les sens; il n'y aurait point de Dieu, que nous ne les aurions pas moins : elles ont précédé de longtemps en nous celle de son existence; elles sont aussi positives, aussi distinctes, aussi nettes, aussi réelles, que celles de longueur, largeur, profondeur, quantité, nombre; comme elles ont leur origine dans nos besoins et l'exercice de nos facultés, y eût-il sur la surface de la terre quelque peuple dans la langue duquel ces idées n'auraient point de nom, elles n'en existeraient pas moins dans les esprits d'une manière plus ou moins étendue, plus ou moins développée, fondée sur un plus ou moins grand nombre d'expériences, appliquée à un plus ou moins grand nombre d'êtres; car voilà toute la différence qu'il peut y avoir entre un peuple et un autre peuple, entre un homme et un autre homme, chez le même peuple; et quelles que soient les expressions sublimes dont on se serve pour désigner les notions abstraites d'ordre, de proportion, de rapports, d'harmonie, qu'on les appelle, si l'on veut, *éternelles, originales, souveraines, règles essentielles du beau*, elles ont passé par nos sens pour arriver dans notre entendement, de même que les notions les plus viles, et ce ne sont que des abstractions de notre esprit.

Mais à peine l'exercice de nos facultés intellectuelles, et la nécessité de pourvoir à nos besoins par des inventions, des machines, etc., eurent-ils ébauché, dans notre entendement, les notions d'ordre, de rapports, de proportion, de liaison, d'arrangement, de symétrie, que nous nous trouvâmes environnés d'êtres où les mêmes notions étaient, pour ainsi dire, répétées à l'infini; nous ne pûmes faire un pas dans l'univers sans que quelque production ne les réveillât; elles entrèrent dans notre âme à tout instant et de tous côtés; tout ce qui se passait en nous, tout ce qui existait hors de nous, tout ce qui subsistait des siècles écoulés, tout ce que l'industrie, la réflexion, les découvertes de nos contemporains produisaient sous nos yeux, continuait de nous inculquer les notions d'ordre, de rapports, d'arrangement, de symétrie, de convenance, de disconvenance, etc., et il n'y a pas une notion, si ce n'est peut-être celle d'existence, qui ait pu devenir aussi familière aux hommes, que celle dont il s'agit.

S'il n'entre donc dans la notion du *beau* soit *absolu*, soit *relatif*, soit *général*, soit *particulier*, que les notions d'ordre, de rapports, de proportion, d'arrangement, de symétrie, de convenance, de disconvenance; ces notions ne découlant pas d'une autre source que celles d'existence, de nombre, de longueur, largeur, profondeur, et une infinité d'autres sur lesquelles on ne conteste point, on peut, ce me semble, employer les premières dans une définition du *beau*, sans être accusé de substituer un terme à la place d'un autre, et de tourner dans un cercle vicieux.

Beau est un terme que nous appliquons à une infinité d'êtres; mais quelque différence qu'il y ait entre ces êtres, il faut ou que nous fassions une fausse application du terme *beau*, ou qu'il y ait dans tous ces êtres une qualité dont le terme *beau* soit le signe.

Cette qualité ne peut être du nombre de celles qui constituent leur différence spécifique; car ou il n'y aurait qu'un seul être *beau*, ou tout au plus qu'une seule belle espèce d'êtres.

Mais entre les qualités communes à tous les êtres que nous appelons *beaux*, laquelle choisirons-nous pour la chose dont le terme *beau* est le signe? Laquelle? il est évident, ce me semble, que ce ne peut être que celle dont la présence les rend tous *beaux*; dont la fréquence ou la rareté, si elle est susceptible de fréquence et de rareté, les rend plus ou moins *beaux*; dont l'absence les fait cesser d'être *beaux*; qui ne peut changer de nature, sans faire changer le *beau* d'espèce, et dont la qualité contraire rendrait les plus *beaux* désagréables et laids; celle en un mot par qui la *beauté* commence, augmente, varie à l'infini, décline et disparaît. Or, il n'y a que la notion de *rapports* capable de ces effets.

J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée.

Quand je dis *tout*, j'en excepte pourtant les qualités relatives au goût et à l'odorat; quoique ces qualités pussent réveiller en nous l'idée de rapports, on n'appelle point *beaux* les objets en qui elles résident, quand on ne les considère que relativement à ces qualités. On dit *un mets excellent*, *une odeur délicieuse*, mais non *un beau mets*, *une belle odeur*. Lors donc

qu'on dit, *voilà un beau turbot, voilà une belle rose*, on considère d'autres qualités dans la rose et dans le turbot que celles qui sont relatives aux sens du goût et de l'odorat.

Quand je dis *tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports*, ou *tout ce qui réveille cette idée*, c'est qu'il faut bien distinguer les formes qui sont dans les objets, et la notion que j'en ai. Mon entendement ne met rien dans les choses et n'en ôte rien. Que je pense ou ne pense point à la façade du Louvre, toutes les parties qui la composent n'en ont pas moins telle ou telle forme, et tel et tel arrangement entre elles : qu'il y eût des hommes ou qu'il n'y en eût point, elle n'en serait pas moins *belle*, mais seulement pour des êtres possibles constitués de corps et d'esprit comme nous; car, pour d'autres, elle pourrait n'être ni *belle* ni *laide*, ou même être *laide*. D'où il s'ensuit que, quoiqu'il n'y ait point de *beau absolu*, il y a deux sortes de *beau* par rapport à nous, un *beau réel*, et un *beau aperçu*.

Quand je dis, *tout ce qui réveille en nous l'idée de rapports*, je n'entends pas que, pour appeler un être *beau*, il faille apprécier quelle est la sorte de rapports qui y règne; je n'exige pas que celui qui voit un morceau d'architecture soit en état d'assurer ce que l'architecte même peut ignorer, que cette partie est à celle-là comme tel nombre est à tel nombre, ou que celui qui entend un concert sache plus quelquefois que ne sait le musicien, que tel son est à tel son dans le rapport de deux à quatre, ou de quatre à cinq. Il suffit qu'il aperçoive et sente que les membres de cette architecture, et que les sons de cette pièce de musique ont des rapports, soit entre eux, soit avec d'autres objets. C'est l'indétermination de ces rapports, la facilité de les saisir et le plaisir qui accompagne leur perception, qui ont fait imaginer que le *beau* était plutôt une affaire de sentiment que de raison. J'ose assurer que toutes les fois qu'un principe nous sera connu dès la plus tendre enfance, et que nous en ferons par habitude une application facile et subite aux objets placés hors de nous, nous croirons en juger par sentiment; mais nous serons contraints d'avouer notre erreur dans toutes les occasions où la complication des rapports et la nouveauté de l'objet suspendront l'application du principe : alors le plaisir attendra, pour se faire sentir, que l'entendement ait

prononcé que l'objet est *beau*. D'ailleurs le jugement, en pareil cas, est presque toujours du *beau relatif*, et non du *beau réel*.

Ou l'on considère les rapports dans les mœurs, et l'on a le *beau moral*; ou on les considère dans les ouvrages de littérature, et l'on a le *beau littéraire*; ou on les considère dans les pièces de musique, et l'on a le *beau musical*; ou on les considère dans les ouvrages de la nature, et l'on a le *beau naturel*; ou on les considère dans les ouvrages mécaniques des hommes, et l'on a le *beau artificiel*; ou on les considère dans les représentations des ouvrages de l'art ou de la nature, et l'on a le *beau d'imitation* : dans quelque objet, et sous quelque aspect que vous considériez les rapports dans un même objet, le *beau* prendra différents noms.

Mais un même objet, quel qu'il soit, peut être considéré solitairement et en lui-même, ou relativement à d'autres. Quand je prononce d'une fleur qu'elle est *belle*, ou d'un poisson qu'il est *beau*, qu'entends-je? Si je considère cette fleur ou ce poisson solitairement, je n'entends pas autre chose, sinon que j'aperçois entre les parties dont ils sont composés, de l'ordre, de l'arrangement, de la symétrie, des rapports (car tous ces mots ne désignent que différentes manières d'envisager les rapports mêmes) : en ce sens toute fleur est *belle*, tout poisson est *beau*; mais de quel *beau*? de celui que j'appelle *beau réel*.

Si je considère la fleur et le poisson relativement à d'autres fleurs et d'autres poissons; quand je dis qu'ils sont *beaux*, cela signifie qu'entre les êtres de leur genre, qu'entre les fleurs celle-ci, qu'entre les poissons celui-là, réveillent en moi le plus d'idées de rapports, et le plus de certains rapports; car je ne tarderai pas à faire voir que tous les rapports n'étant pas de la même nature, ils contribuent plus ou moins les uns que les autres à la *beauté*. Mais je puis assurer que sous cette nouvelle façon de considérer les objets, il y a *beau* et *laid*; mais quel *beau*, quel *laid*? celui qu'on appelle *relatif*.

Si au lieu de prendre une fleur ou un poisson, on généralise, et qu'on prenne une plante ou un animal; si on particularise et qu'on prenne une rose et un turbot, on en tirera toujours la distinction du *beau relatif* et du *beau réel*.

D'où l'on voit qu'il y a plusieurs *beaux relatifs*, et qu'une tulipe peut être *belle* ou *laide* entre les tulipes, *belle* ou *laide*

entre les fleurs, *belle* ou *laide* entre les plantes, *belle* ou *laide* entre les productions de la nature.

Mais on conçoit qu'il faut avoir vu bien des roses et bien des turbots, pour prononcer que ceux-ci sont *beaux* ou *laids* entre les roses et les turbots ; bien des plantes et bien des poissons, pour prononcer que la rose et le turbot sont *beaux* ou *laids* entre les plantes et les poissons, et qu'il faut avoir une grande connaissance de la nature, pour prononcer qu'ils sont *beaux* ou *laids* entre les productions de la nature.

Qu'est-ce donc qu'on entend, quand on dit à un artiste : *Imitez la belle nature?* Ou l'on ne sait ce qu'on commande, ou on lui dit : Si vous avez à peindre une fleur, et qu'il vous soit d'ailleurs indifférent laquelle peindre, prenez la plus *belle* d'entre les fleurs ; si vous avez à peindre une plante, et que votre sujet ne demande point que ce soit un chêne ou un ormeau sec, rompu, brisé, ébranché, prenez la plus *belle* d'entre les plantes ; si vous avez à peindre un objet de la nature, et qu'il vous soit indifférent lequel choisir, prenez le plus *beau*.

D'où il s'ensuit : 1° que le principe de l'imitation de la belle nature demande l'étude la plus profonde et la plus étendue de ses productions en tout genre ;

2° Que quand on aurait la connaissance la plus parfaite de la nature, et des limites qu'elle s'est prescrites dans la production de chaque être, il n'en serait pas moins vrai que le nombre des occasions où le plus *beau* pourrait être employé dans les arts d'imitation, serait à celui où il faut préférer le moins *beau*, comme l'unité est à l'infini ;

3° Que quoiqu'il y ait en effet un *maximum* de *beauté* dans chaque ouvrage de la nature, considéré en lui-même ; ou, pour me servir d'un exemple, que, quoique la plus belle rose qu'elle produise n'ait jamais ni la hauteur ni l'étendue d'un chêne, cependant il n'y a ni *beau* ni *laid* dans ses productions, considérées relativement à l'emploi qu'on en peut faire dans les arts d'imitation.

Selon la nature d'un être, selon qu'il excite en nous la perception d'un plus grand nombre de rapports, et selon la nature des rapports qu'il excite, il est *joli*, *beau*, *plus beau*, *très-beau* ou *laid* ; *bas*, *petit*, *grand*, *élevé*, *sublime*, *outré*, *burlesque* ou *plaisant* ; et ce serait faire un très-grand ouvrage, et non pas un

article de dictionnaire, que d'entrer dans tous ces détails : il nous suffit d'avoir montré les principes ; nous abandonnons au lecteur le soin des conséquences et des applications. Mais nous pouvons lui assurer que, soit qu'il prenne ses exemples dans la nature, ou qu'il les emprunte de la peinture, de la morale, de l'architecture, de la musique, il trouvera toujours qu'il donne le nom de *beau réel* à tout ce qui contient en soi de quoi réveiller l'idée de rapport ; et le nom de *beau relatif*, à tout ce qui réveille des rapports convenables avec les choses auxquelles il en faut faire la comparaison.

Je me contenterai d'en apporter un exemple, pris de la littérature. Tout le monde sait le mot sublime de la tragédie des *Horaces :* QU'IL MOURUT. Je demande à quelqu'un qui ne connaît point la pièce de Corneille, et qui n'a aucune idée de la réponse du vieil Horace, ce qu'il pense de ce trait : *Qu'il mourût.* Il est évident que celui que j'interroge ne sachant ce que c'est que ce *qu'il mourût*, ne pouvant deviner si c'est une phrase complète ou un fragment, et apercevant à peine entre ces trois termes quelque rapport grammatical, me répondra que cela ne lui paraît ni *beau* ni *laid*. Mais si je lui dis que c'est la réponse d'un homme consulté sur ce qu'un autre doit faire dans un combat, il commence à apercevoir dans le répondant une sorte de courage qui ne lui permet pas de croire qu'il soit toujours meilleur de vivre que de mourir ; et le *qu'il mourût* commence à l'intéresser. Si j'ajoute qu'il s'agit dans ce combat de l'honneur de la patrie ; que le combattant est fils de celui qu'on interroge ; que c'est le seul qui lui reste ; que le jeune homme avait affaire à trois ennemis, qui avaient déjà ôté la vie à deux de ses frères ; que le vieillard parle à sa fille ; que c'est un Romain : alors la réponse *qu'il mourût*, qui n'était ni *belle*, ni *laide*, s'embellit à mesure que je développe ses rapports avec les circonstances, et finit par être sublime.

Changez les circonstances et les rapports, et faites passer le *qu'il mourût* du théâtre français sur la scène italienne, et de la bouche du vieil Horace dans celle de Scapin, le *qu'il mourût* deviendra *burlesque*.

Changez encore les circonstances, et supposez que Scapin soit au service d'un maître dur, avare et bourru, et qu'ils soient attaqués sur un grand chemin par trois ou quatre brigands.

Scapin s'enfuit; son maître se défend : mais pressé par le nombre, il est obligé de s'enfuir aussi; et l'on vient apprendre à Scapin que son maître a échappé au danger. Comment, dira Scapin trompé dans son attente, il s'est donc enfui? ah, le lâche! — Mais, lui répondra-t-on, *seul contre trois, que voulais-tu qu'il fît? — Qu'il mourût*, répondra-t-il; et ce *qu'il mourût* deviendra *plaisant*. Il est donc constant que la *beauté* commence, s'accroît, varie, décline et disparaît avec les rapports, ainsi que nous l'avons dit plus haut.

Mais qu'entendez-vous par un *rapport?* me demandera-t-on; n'est-ce pas changer l'acception des termes, que de donner le nom de *beau* à ce qu'on n'a jamais regardé comme tel? Il semble que dans notre langue l'idée de *beau* soit toujours jointe à celle de grandeur, et que ce ne soit pas définir le *beau* que de placer sa différence spécifique dans une qualité qui convient à une infinité d'êtres, qui n'ont ni grandeur ni sublimité. M. Crousaz a péché, sans doute, lorsqu'il a chargé sa définition du *beau* d'un si grand nombre de caractères, qu'elle s'est trouvée restreinte à un très-petit nombre d'êtres ; mais n'est-ce pas tomber dans le défaut contraire, que de la rendre si générale, qu'elle semble les embrasser tous, sans en excepter un amas de pierres informes, jetées au hasard sur le bord d'une carrière? Tous les objets, ajoutera-t-on, sont susceptibles de rapports entre eux, entre leurs parties, et avec d'autres êtres; il n'y en a point qui ne puissent être arrangés, ordonnés, symétrisés. La perfection est une qualité qui peut convenir à tous; mais il n'en est pas de même de la *beauté*; elle est d'un petit nombre d'objets.

Voilà, ce me semble, sinon la seule, du moins la plus forte objection qu'on puisse me faire, et je vais tâcher d'y répondre.

Le rapport en général est une opération de l'entendement, qui considère soit un être, soit une qualité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être ou d'une autre qualité. Exemple : Quand je dis que Pierre est un *bon père*, je considère en lui une qualité qui suppose l'existence d'une autre, celle de fils; et ainsi des autres rapports, tels qu'ils puissent être. D'où il s'ensuit que, quoique le rapport ne soit que dans notre entendement, quant à la perception, il n'en a pas moins son fondement dans les choses; et je dirai qu'une chose contient en elle des rapports réels, toutes les fois qu'elle

sera revêtue de qualités qu'un être constitué de corps et d'esprit comme moi ne pourrait considérer sans supposer l'existence ou d'autres êtres, ou d'autres qualités, soit dans la chose même, soit hors d'elle ; et je distribuerai les rapports en *réels* et en *aperçus*. Mais il y a une troisième sorte de rapports ; ce sont les rapports *intellectuels* ou *fictifs ;* ceux que l'entendement humain semble mettre dans les choses. Un statuaire jette l'œil sur un bloc de marbre ; son imagination plus prompte que son ciseau, en enlève toutes les parties superflues, et y discerne une figure : mais cette figure est proprement imaginaire et fictive ; il pourrait faire, sur une portion d'espace terminée par des lignes intellectuelles, ce qu'il vient d'exécuter d'imagination dans un bloc informe de marbre. Un philosophe jette l'œil sur un amas de pierres jetées au hasard ; il anéantit par la pensée toutes les parties de cet amas qui produisent l'irrégularité, et il parvient à en faire sortir un globe, un cube, une figure régulière. Qu'est-ce que cela signifie? Que, quoique la main de l'artiste ne puisse tracer un dessin que sur des surfaces résistantes, il en peut transporter l'image par la pensée sur tout corps ; que dis-je, sur tout corps! dans l'espace et le vide. L'image, ou transportée par la pensée dans les airs, ou extraite par imagination des corps les plus informes, peut être *belle* ou *laide*, mais non la toile idéale à laquelle on l'a attachée, ou le corps informe dont on l'a fait sortir.

Quand je dis donc qu'un être est *beau* par les rapports qu'on y remarque, je ne parle point des rapports intellectuels ou fictifs que notre imagination y transporte, mais des rapports réels qui y sont, et que notre entendement y remarque par le secours de nos sens.

En revanche, je prétends que, quels que soient les rapports, ce sont eux qui constitueront la *beauté*, non dans ce sens étroit où le *joli* est l'opposé du *beau*, mais dans un sens, j'ose le dire, plus philosophique et plus conforme à la notion du *beau* en général, et à la nature des langues et des choses.

Si quelqu'un a la patience de rassembler tous les êtres auxquels nous donnons le nom de *beau*, il s'apercevra bientôt que dans cette foule il y en a une infinité où l'on n'a nul égard à la petitesse ou la grandeur ; la petitesse et la grandeur sont comptées pour rien toutes les fois que l'être est solitaire, ou

qu'étant individu d'une espèce nombreuse, on le considère solitairement. Quand on prononça de la première horloge ou de la première montre qu'elle était *belle*, faisait-on attention à autre chose qu'à son mécanisme, ou au rapport de ses parties entre elles? Quand on prononce aujourd'hui que la montre est *belle*, fait-on attention à autre chose qu'à son usage et à son mécanisme? Si donc la définition générale du *beau* doit convenir à tous les êtres auxquels on donne cette épithète, l'idée de grandeur en est exclue. Je me suis attaché à écarter de la notion du *beau* la notion de grandeur, parce qu'il m'a semblé que c'était celle qu'on lui attachait plus ordinairement. En mathématique, on entend par un *beau problème*, un problème difficile à résoudre; par une *belle solution*, la solution simple et facile d'un problème difficile et compliqué. La notion de *grand*, de *sublime*, d'*élevé*, n'a aucun lieu dans ces occasions où on ne laisse pas d'employer le nom de *beau*. Qu'on parcoure de cette manière tous les êtres qu'on nomme *beaux :* l'un exclura la grandeur, l'autre exclura l'utilité; un troisième la symétrie; quelques-uns même l'apparence marquée d'ordre et de symétrie : telle serait la peinture d'un orage, d'une tempête, d'un chaos; et l'on sera forcé de convenir que la seule qualité commune, selon laquelle ces êtres conviennent tous, est la notion de rapports.

Mais quand on demande que la notion générale de *beau* convienne à tous les êtres qu'on nomme tels, ne parle-t-on que de sa langue, ou parle-t-on de toutes les langues? Faut-il que cette définition convienne seulement aux êtres que nous appelons *beaux* en français, ou à tous les êtres qu'on appellerait *beaux* en hébreu, en syriaque, en arabe, en chaldéen, en grec, en latin, en anglais, en italien, et dans toutes les langues qui ont existé, qui existent ou qui existeront? et pour prouver que la notion de rapports est la seule qui resterait après l'emploi d'une règle d'exclusion aussi étendue, le philosophe sera-t-il forcé de les apprendre toutes? Ne lui suffit-il pas d'avoir examiné que l'acception du terme *beau* varie dans toutes les langues; qu'on le trouve appliqué là à une sorte d'êtres, à laquelle il ne s'applique point ici, mais qu'en quelque idiome qu'on en fasse usage, il suppose perception de rapports? Les Anglais disent *a fine flavour, a fine woman*, une belle femme,

une belle odeur. Où en serait un philosophe anglais, si, ayant à traiter du *beau*, il voulait avoir égard à cette bizarrerie de sa langue? C'est le peuple qui a fait les langues; c'est au philosophe à découvrir l'origine des choses; et il serait assez surprenant que les principes de l'un ne se trouvassent pas souvent en contradiction avec les usages de l'autre. Mais le principe de la perception des rapports, appliqué à la nature du *beau*, n'a pas même ici ce désavantage; et il est si général, qu'il est difficile que quelque chose lui échappe.

Chez tous les peuples, dans tous les lieux de la terre, et dans tous les temps, on a eu un nom pour la *couleur* en général, et d'autres noms pour les *couleurs* en particulier, et pour leurs nuances. Qu'aurait à faire un philosophe à qui l'on proposerait d'expliquer ce que c'est qu'une *belle couleur*, sinon d'indiquer l'origine de l'application du terme *beau* à une couleur en général, quelle qu'elle soit, et ensuite d'indiquer les causes qui ont pu faire préférer telle nuance à telle autre? De même c'est la perception des rapports qui a donné lieu à l'invention du terme *beau;* et selon que les rapports et l'esprit des hommes ont varié, on a fait les noms *joli*, *beau*, *charmant*, *grand*, *sublime*, *divin*, et une infinité d'autres, tant relatifs au physique qu'au moral. Voilà les nuances du *beau :* mais j'étends cette pensée, et je dis :

Quand on exige que la notion générale de *beau* convienne à tous les êtres *beaux*, parle-t-on seulement de ceux qui portent cette épithète ici et aujourd'hui, ou de ceux qu'on a nommés *beaux* à la naissance du monde, qu'on appelait *beaux* il y a cinq mille ans, à trois mille lieues, et qu'on appellera tels dans les siècles à venir; de ceux que nous avons regardés comme tels dans l'enfance, dans l'âge mur, et dans la vieillesse; de ceux qui font l'admiration des peuples policés, et de ceux qui charment les sauvages? La vérité de cette définition sera-t-elle locale, particulière, et momentanée? ou s'étendra-t-elle à tous les êtres, à tous les temps, à tous les hommes et à tous les lieux? Si l'on prend le dernier parti, on se rapprochera beaucoup de mon principe, et l'on ne trouvera guère d'autre moyen de concilier entre eux les jugements de l'enfant et de l'homme fait : de l'enfant, à qui il ne faut qu'un vestige de symétrie et d'imitation pour admirer et pour être récréé; de l'homme fait,

à qui il faut des palais et des ouvrages d'une étendue immense pour être frappé : du sauvage et de l'homme policé; du sauvage, qui est enchanté à la vue d'une pendeloque de verre, d'une bague de laiton, ou d'un bracelet de quincaille; et de l'homme policé, qui n'accorde son attention qu'aux ouvrages les plus parfaits : des premiers hommes, qui prodiguaient les noms de *beaux*, de *magnifiques*, etc., à des cabanes, des chaumières et des granges; et des hommes d'aujourd'hui, qui ont restreint ces dénominations aux derniers efforts de la capacité de l'homme.

Placez la *beauté* dans la perception des rapports, et vous aurez l'histoire de ses progrès depuis la naissance du monde jusqu'aujourd'hui; choisissez pour caractère différentiel du *beau* en général, telle autre qualité qu'il vous plaira, et votre notion se trouvera tout à coup concentrée dans un point de l'espace et du temps.

La perception des rapports est donc le fondement du *beau*; c'est donc la perception des rapports qu'on a désignée dans les langues sous une infinité de noms différents, qui tous n'indiquent que différentes sortes de *beau*.

Mais dans la nôtre, et dans presque toutes les autres, le terme *beau* se prend souvent par opposition à *joli*; et sous ce nouvel aspect, il semble que la question du *beau* ne soit plus qu'une affaire de grammaire, et qu'il ne s'agisse plus que de spécifier exactement les idées qu'on attache à ce terme. (*Voyez* à l'article suivant BEAU *opposé à* JOLI.)

Après avoir tenté d'exposer en quoi consiste l'origine du *beau*, il ne nous reste plus qu'à rechercher celle des opinions différentes que les hommes ont de la *beauté* : cette recherche achèvera de donner de la certitude à nos principes; car nous démontrerons que toutes ces différences résultent de la diversité des rapports aperçus ou introduits, tant dans les productions de la nature que dans celles des arts.

Le *beau* qui résulte de la perception d'un seul rapport, est moindre ordinairement que celui qui résulte de la perception de plusieurs rapports. La vue d'un *beau* visage ou d'un *beau* tableau affecte plus que celle d'une seule couleur; un ciel étoilé, qu'un rideau d'azur; un paysage, qu'une campagne ouverte; un édifice, qu'un terrain uni; une pièce de musique,

qu'un son. Cependant il ne faut pas multiplier le nombre des rapports à l'infini; et la *beauté* ne suit pas cette progression : nous n'admettons de rapports dans les *belles* choses que ce qu'un bon esprit en peut saisir nettement et facilement. Mais qu'est-ce qu'un bon esprit? où est ce point dans les ouvrages en deçà duquel, faute de rapports, ils sont trop unis, et au delà duquel ils en sont chargés par excès? Première source de diversité dans les jugements. Ici commencent les contestations. Tous conviennent qu'il y a un *beau*, qu'il est le résultat des rapports aperçus : mais selon qu'on a plus ou moins de connaissance, d'expérience, d'habitude de juger, de méditer, de voir, plus d'étendue naturelle dans l'esprit, on dit qu'un objet est pauvre ou riche, confus ou rempli, mesquin ou chargé.

Mais combien de compositions où l'artiste est contraint d'employer plus de rapports que le grand nombre n'en peut saisir, et où il n'y a guère que ceux de son art, c'est-à-dire les hommes les moins disposés à lui rendre justice, qui connaissent tout le mérite de ses productions? Que devient alors le *beau?* Ou il est présenté à une troupe d'ignorants qui ne sont pas en état de le sentir, ou il est senti par quelques envieux qui se taisent; c'est là souvent tout l'effet d'un grand morceau de musique. M. d'Alembert a dit dans le *Discours préliminaire* du *Dictionnaire encyclopédique*, discours qui mérite bien d'être cité dans cet article, qu'après avoir fait un art d'apprendre la musique, on en devrait bien faire un de l'écouter : et j'ajoute qu'après avoir fait un art de la poésie et de la peinture, c'est en vain qu'on en a fait un de lire et de voir; et qu'il régnera toujours dans les jugements de certains ouvrages une uniformité apparente, moins injurieuse, à la vérité, pour l'artiste que le partage des sentiments, mais toujours fort affligeante.

Entre les rapports on en peut distinguer une infinité de sortes: il y en a qui se fortifient, s'affaiblissent et se tempèrent mutuellement. Quelle différence dans ce qu'on pensera de la *beauté* d'un objet, si on les saisit tous, ou si l'on n'en saisit qu'une partie! Seconde source de diversité dans les jugements. Il y en a d'indéterminés et de déterminés : nous nous contentons des premiers pour accorder le nom de *beau*, toutes les fois qu'il n'est pas de l'objet immédiat et unique de la science ou de l'art de les déterminer. Mais si cette détermination est l'objet immé-

diat et unique d'une science ou d'un art, nous exigeons non-seulement les rapports, mais encore leur valeur : voilà la raison pour laquelle nous disons un *beau* théorème, et que nous ne disons pas un *bel* axiome; quoiqu'on ne puisse pas nier que l'axiome exprimant un rapport n'ait aussi sa *beauté réelle*. Quand je dis, en mathématiques, que le tout est plus grand que sa partie, j'énonce assurément une infinité de propositions particulières sur la quantité partagée : mais je ne détermine rien sur l'excès juste du tout sur ses portions; c'est presque comme si je disais : « Le cylindre est plus grand que la sphère inscrite, et la sphère plus grande que le cône inscrit. » Mais l'objet propre et immédiat des mathématiques est de déterminer de combien l'un de ces corps est plus grand ou plus petit que l'autre; et celui qui démontrera qu'ils sont toujours entre eux comme les nombres 3, 2, 1, aura fait un théorème admirable. La *beauté* qui consiste toujours dans les rapports, sera dans cette occasion en raison composée du nombre des rapports et de la difficulté qu'il y avait à les apercevoir; et le théorème qui énoncera que toute ligne qui tombe du sommet d'un triangle isocèle sur le milieu de sa base, partage l'angle en deux angles égaux, ne sera pas merveilleux : mais celui qui dira que les asymptotes d'une courbe s'en approchent sans cesse sans jamais la rencontrer, et que les espaces formés par une portion de l'axe, une portion de la courbe, l'asymptote et le prolongement de l'ordonnée, sont entre eux comme tel nombre à tel nombre, sera *beau*. Une circonstance qui n'est pas indifférente à la *beauté*, dans cette occasion et dans beaucoup d'autres, c'est l'action combinée de la surprise et des rapports, qui a lieu toutes les fois que le théorème dont on a démontré la vérité passait auparavant pour une proposition fausse.

Il y a des rapports que nous jugeons plus ou moins essentiels; tel est celui de la grandeur relativement à l'homme, à la femme et à l'enfant; nous disons d'un enfant qu'il est *beau*, quoiqu'il soit petit; il faut absolument qu'un *bel* homme soit grand; nous exigeons moins cette qualité dans une femme; et il est plus permis à une petite femme d'être *belle* qu'à un petit homme d'être *beau*. Il me semble que nous considérons alors les êtres, non-seulement en eux-mêmes, mais encore relativement aux lieux qu'ils occupent dans la nature, dans le grand tout; et

selon que ce grand tout est plus ou moins connu, l'échelle qu'on se forme de la grandeur des êtres est plus ou moins exacte : mais nous ne savons jamais bien quand elle est juste. Troisième source de diversité de goûts et de jugements dans les arts d'imitation. Les grands maîtres ont mieux aimé que leur échelle fût un peu trop grande que trop petite : mais aucun d'eux n'a la même échelle, ni peut-être celle de la nature.

L'intérêt, les passions, l'ignorance, les préjugés, les usages, les mœurs, les climats, les coutumes, les gouvernements, les cultes, les événements, empêchent les êtres qui nous environnent, ou les rendent capables de réveiller ou de ne point réveiller en nous plusieurs idées, anéantissent en eux des rapports très-naturels, et y en établissent de capricieux et d'accidentels. Quatrième source de diversité dans les jugements.

On rapporte tout à son art et à ses connaissances : nous faisons tous plus ou moins le rôle du critique d'Apelle, et quoique nous ne connaissions que la chaussure, nous jugeons aussi de la jambe ; ou, quoique nous ne connaissions que la jambe, nous descendons aussi à la chaussure : mais nous ne portons pas seulement ou cette témérité ou cette ostentation de détail dans le jugement des productions de l'art ; celles de la nature n'en sont pas exemptes. Entre les tulipes d'un jardin, la plus *belle* pour un curieux sera celle où il remarquera une étendue, des couleurs, une feuille, des variétés peu communes : mais le peintre occupé d'effets de lumière, de teintes, de clair-obscur, de formes relatives à son art, négligera tous les caractères que le fleuriste admire, et prendra pour modèle la fleur même méprisée par le curieux. Diversité de talents et de connaissances, cinquième source de diversité dans les jugements.

L'âme a le pouvoir d'unir ensemble les idées qu'elle a reçues séparément, de comparer les objets par le moyen des idées qu'elle en a, d'observer les rapports qu'elles ont entre elles, d'étendre ou de resserrer ses idées à son gré, de considérer séparément chacune des idées simples qui peuvent s'être trouvées réunies dans la sensation qu'elle en a reçue. Cette dernière opération de l'âme s'appelle *abstraction*. Les idées des substances corporelles sont composées de diverses idées simples, qui ont fait ensemble leurs impressions lorsque les substances corporelles se sont présentées à nos sens : ce n'est qu'en spécifiant en

détail ces idées sensibles qu'on peut définir les substances. Ces sortes de définitions peuvent exciter une idée assez claire d'une substance dans un homme qui ne l'a jamais immédiatement aperçue, pourvu qu'il ait autrefois reçu séparément, par le moyen des sens, toutes les idées simples qui entrent dans la composition de l'idée complexe de la substance définie : mais s'il lui manque la notion de quelqu'une des idées simples dont cette substance est composée, et s'il est privé du sens nécessaire pour les apercevoir, ou si ce sens est dépravé sans retour, il n'est aucune définition qui puisse exciter en lui l'idée dont il n'aurait pas eu précédemment une perception sensible. Sixième source de diversité dans les jugements que les hommes porteront de la *beauté* d'une description ; car combien entre eux de notions fausses, combien de demi-notions du même objet!

Mais ils ne doivent pas s'accorder davantage sur les êtres intellectuels : ils sont tous représentés par des signes ; et il n'y a presque aucun de ces signes qui soit assez exactement défini, pour que l'acception n'en soit pas plus étendue ou plus resserrée dans un homme que dans un autre. La logique et la métaphysique seraient bien voisines de la perfection, si le Dictionnaire de la langue était bien fait : mais c'est encore un ouvrage à désirer; et comme les mots sont les couleurs dont la poésie et l'éloquence se servent, quelle conformité peut-on attendre dans les jugements du tableau, tant qu'on ne saura seulement pas à quoi s'en tenir sur les couleurs et sur les nuances? Septième source de diversité dans les jugements.

Quel que soit l'être dont nous jugeons, les goûts et les dégoûts excités par l'instruction, par l'éducation, par le préjugé ou par un certain ordre factice dans nos idées, sont tous fondés sur l'opinion où nous sommes que ces objets ont quelque perfection ou quelque défaut dans des qualités, pour la perception desquelles nous avons des sens ou des facultés convenables. Huitième source de diversité.

On peut assurer que les idées simples qu'un même objet excite en différentes personnes, sont aussi différentes que les goûts et les dégoûts qu'on leur remarque. C'est même une vérité de sentiment; et il n'est pas plus difficile que plusieurs personnes diffèrent entre elles dans un même instant, relativement aux idées simples, que le même homme ne diffère de lui-

même dans des instants différents. Nos sens sont dans un état de vicissitude continuel : un jour on n'a point d'yeux, un autre jour on entend mal; et d'un jour à l'autre, on voit, on sent, on entend diversement. Neuvième source de diversité dans les jugements des hommes d'un même âge, et d'un même homme en différents âges.

Il se joint par accident à l'objet le plus *beau* des idées désagréables : si l'on aime le vin d'Espagne, il ne faut qu'en prendre avec de l'émétique pour le détester; il ne nous est pas libre d'éprouver ou non des nausées à son aspect : le vin d'Espagne est toujours bon, mais notre condition n'est pas la même par rapport à lui. De même, ce vestibule est toujours magnifique, mais mon ami y a perdu la vie. Ce théâtre n'a pas cessé d'être *beau*, depuis qu'on m'y a sifflé : mais je ne peux plus le voir, sans que mes oreilles ne soient encore frappées du bruit des sifflets. Je ne vois sous ce vestibule que mon ami expirant; je ne sens plus sa *beauté*. Dixième source d'une diversité dans les jugements, occasionnée par ce cortége d'idées accidentelles, qu'il ne nous est pas libre d'écarter de l'idée principale.

Post equitem sedet atra cura.

HORAT. *Lyricor.* lib. III, ode I, v. 40.

Lorsqu'il s'agit d'objets composés, et qui présentent en même temps des formes naturelles et des formes artificielles, comme dans l'architecture, les jardins, les ajustements, etc., notre goût est fondé sur une autre association d'idées moitié raisonnables, moitié capricieuses : quelque faible analogie avec la démarche, le cri, la forme, la couleur d'un objet malfaisant, l'opinion de notre pays, les conventions de nos compatriotes, etc., tout influe dans nos jugements. Ces causes tendent-elles à nous faire regarder les couleurs éclatantes et vives comme une marque de vanité ou de quelque autre mauvaise disposition de cœur ou d'esprit? certaines formes sont-elles en usage parmi les paysans, ou des gens dont la profession, les emplois, le caractère nous sont odieux ou méprisables? ces idées accessoires reviendront malgré nous, avec celles de la couleur et de la forme, et nous prononcerons contre cette couleur et ces formes, quoiqu'elles

n'aient rien en elles-mêmes de désagréable. Onzième source de diversité.

Quel sera donc l'objet dans la nature sur la *beauté* duquel les hommes seront parfaitement d'accord? La structure des végétaux? le mécanisme des animaux? le monde? mais ceux qui sont le plus frappés des rapports, de l'ordre, des symétries, des liaisons, qui règnent entre les parties de ce grand tout, ignorant le but que le Créateur s'est proposé en le formant, ne sont-ils pas entraînés à prononcer qu'il est parfaitement *beau*, par les idées qu'ils ont de la Divinité? Et ne regardent-ils pas cet ouvrage comme un chef-d'œuvre, principalement parce qu'il n'a manqué à l'auteur ni la puissance ni la volonté pour le former tel? Mais combien d'occasions où nous n'avons pas le même droit d'inférer la perfection de l'ouvrage, du nom seul de l'ouvrier, et où nous ne laissons pas que d'admirer? Ce tableau est de Raphaël, cela suffit. Douzième source, sinon de diversité, du moins d'erreur dans les jugements.

Les êtres purement imaginaires, tels que le sphinx, la sirène, le faune, le minotaure, l'homme idéal, etc., sont ceux sur la *beauté* desquels on semble moins partagé, et cela n'est pas surprenant : ces êtres imaginaires sont, à la vérité, formés d'après les rapports que nous voyons observés dans les êtres réels ; mais le modèle auquel ils doivent ressembler, épars entre toutes les productions de la nature, est proprement partout et nulle part.

Quoi qu'il en soit de toutes ces causes de diversité dans nos jugements, ce n'est point une raison de penser que le *beau* réel, celui qui consiste dans la perception des rapports, soit une chimère ; l'application de ce principe peut varier à l'infini, et ses modifications accidentelles occasionner des dissertations et des guerres littéraires : mais le principe n'en est pas moins constant. Il n'y a peut-être pas deux hommes sur la terre qui aperçoivent exactement les mêmes rapports dans un même objet, et qui le jugent *beau* au même degré : mais s'il y en avait un seul qui ne fût affecté des rapports dans aucun genre, ce serait un stupide parfait ; et s'il y était insensible seulement dans quelques genres, ce phénomène décèlerait en lui un défaut d'économie animale ; et nous serions toujours éloignés du scepticisme, par la condition générale du reste de l'espèce.

Le *beau* n'est pas toujours l'ouvrage d'une cause intelligente : le mouvement établit souvent, soit dans un être considéré solitairement, soit entre plusieurs êtres comparés entre eux, une multitude prodigieuse de rapports surprenants. Les cabinets d'histoire naturelle en offrent un grand nombre d'exemples. Les rapports sont alors des résultats de combinaisons fortuites, du moins par rapport à nous. La nature imite, en se jouant, dans cent occasions les productions de l'art : et l'on pourrait demander, je ne dis pas si ce philosophe qui fut jeté par une tempête sur les bords d'une île inconnue avait raison de s'écrier, à la vue de quelques figures de géométrie : *Courage, mes amis, voici des pas d'hommes;* mais combien il faudrait remarquer de rapports dans un être pour avoir une certitude complète qu'il est l'ouvrage d'un artiste; en quelle occasion un seul défaut de symétrie prouverait plus que toute somme donnée de rapports; comment sont entre eux le temps de l'action de la cause fortuite, et les rapports observés dans les effets produits; et si, à l'exception des œuvres du Tout-Puissant, il y a des cas où le nombre des rapports ne puisse jamais être compensé par celui des jets[1].

1. Voyez dans l'*Encyclopédie méthodique,* Dictionnaire de la *Philosophie ancienne et moderne,* l'article Ordre de l'univers. (N.) — Cet article est de Naigeon lui-même. Il le termine en disant qu'il n'aurait point entrepris ce travail pénible, s'il avait relu auparavant ce que Diderot a dit sur ce sujet important.

L'HISTOIRE ET LE SECRET

DE

LA PEINTURE EN CIRE

1755

NOTICE PRÉLIMINAIRE

La très-originale histoire que l'on va lire est précédée, dans l'édition de 1798, de l'*Avertissement* suivant de Naigeon :

« Ce traité, dont Diderot n'a fait tirer qu'un petit nombre d'exemplaires, parce qu'il ne peut être utile qu'à une certaine classe d'artistes, se trouve difficilement [1]. Il est même peu connu des gens de lettres, qui, en général, plus ou moins étrangers aux arts, en parlent superficiellement, n'en jugent pas mieux, et n'en suivent même l'invention et les progrès qu'avec ce faible intérêt qu'on met à toutes les choses vers lesquelles la nature n'entraîne pas avec violence. Quoique cette brochure, à laquelle Diderot avait eu de bonnes raisons de ne point mettre son nom[2], ait dans la forme, le style, les idées et les réflexions, ce caractère original dont tous ses écrits offrent l'empreinte plus ou moins distincte, je ne me rappelle pas qu'on la lui ait attribuée lorsqu'elle parut : et même encore aujourd'hui, si l'on en excepte l'artiste pour lequel il la fit, et un célèbre chimiste[3], leur ami commun, on ignore qu'il en est

1. Il a paru sans nom et sans date, in-12 de 103 pages, plus le faux titre.

2. A cause du comte de Caylus, qui croyait avoir seul le droit de revendiquer la découverte de l'encaustique des Anciens. M. de Caylus ne pardonna jamais à Diderot. On a de lui une lettre à Paciaudi, du 16 février 1761, dans laquelle il dit : « Diderot..., je ne l'estime point, mais je crois qu'il se porte bien. Il y a certains bougres qui ne meurent pas, tandis que, pour le malheur des lettres de l'Europe, d'honnêtes gens comme Milot meurent dans leur plus grande force. » (*Portraits intimes du* XVIIIe *siècle*, études nouvelles, d'après les lettres autographes et les documents inédits, par Edmond et Jules de Goncourt. 2e série ; Paris, Dentu, 1858.)

Diderot enterra Caylus, et fit même son épitaphe, qu'il rapporte dans une de ses *Lettres* à Falconet. Faisant allusion à un sarcophage en granit rouge que Caylus avait acheté à Rome pour en faire son tombeau, et qui est aujourd'hui au Musée des antiques, au Louvre, il dit :

> Ci-gît un antiquaire acariâtre et brusque ;
> Ah ! qu'il est bien logé dans cette cruche étrusque !

3. Le docteur d'Arcet.

l'auteur. C'est cependant une énigme dont le mot n'est pas difficile à deviner.

« Ceux qui, à des notions générales assez exactes de l'objet de chaque science et de chaque art, veulent joindre sur certaines découvertes des idées particulières plus précises et savoir ce que les travaux réunis des hommes de génie ont ajouté dans chaque siècle au dépôt des connaissances humaines, liront avec plaisir ce mémoire de Diderot sur l'Encaustique des Anciens recouvré. Je l'ai cherché longtemps, pour le faire réimprimer dans l'*Encyclopédie méthodique,* et j'ai été obligé de renoncer à ce projet : mais le hasard m'en ayant offert depuis un exemplaire, je le joins aujourd'hui à cette nouvelle édition des *Œuvres* de Diderot, non parce qu'il est rare, mais parce qu'il est bon. Il contient surtout des détails curieux et ignorés sur l'origine et les procédés mécaniques d'un art qui, porté à ce degré de perfection dont il est susceptible, mais que celui qui l'a retrouvé n'a pas encore atteint, pourrait être très-utile et devenir même, entre les mains d'un artiste habile, ce qu'un nouveau calcul, une méthode nouvelle ou simplifiée est pour un géomètre, un instrument de plus pour reculer les limites de la science. »

L'édition Brière ajoute :

« Ce traité devait paraître, en 1755, dans l'*Encyclopédie,* sous le titre : Encaustique; mais Diderot dit, dans l'Avertissement placé en tête du VI[e] volume publié en 1756, qu'il a cru devoir admettre de préférence l'article de M. Monnoye. Si, de ce dernier, on excepte les passages cités de Vitruve, qui ne se trouvent point ici, et le procédé de M. le comte de Caylus que Diderot a sans doute omis à dessein, parce qu'il était regardé comme inférieur à celui de Bachelier, les articles de Diderot et de M. Monnoye ont la plus grande ressemblance : ce sont les mêmes idées, la même marche, les mêmes citations; et l'on peut en conclure que Diderot a voulu non-seulement laisser à M. Monnoye le fruit de son travail et de ses recherches, mais qu'il lui a même communiqué l'article qu'il destinait à l'*Encyclopédie* et que M. Monnoye en a beaucoup profité. »

Ces citations nous paraissent suffire à notre tâche d'introducteur.

L'HISTOIRE ET LE SECRET

DE

LA PEINTURE EN CIRE

I.

Rien n'est plus contraire aux progrès des connaissances que le mystère[1]. Nous en serions encore à la recherche des arts les plus simples et les plus importants, si ceux qui les ont découverts en avaient toujours fait des secrets. Loin de nous donc cet esprit d'intérêt ou d'orgueil, qui semble conspirer avec l'imbécillité naturelle de l'homme et la brièveté de sa vie, pour perpétuer son ignorance ; ce serait un crime que de priver ses semblables de la connaissance d'un art utile ; ce serait oublier toute la misère de leur condition, que de leur envier la connaissance d'un art d'agrément.

C'est en conséquence de ces principes, que je me suis fait un devoir de publier ce que j'ai pu recueillir sur la peinture en cire. Ce mémoire aura deux objets principaux ; l'histoire, et le secret. J'exposerai l'une sans partialité ; et l'autre sans indulgence et sans réserve[2]. S'il se glisse quelques erreurs involontaires dans les faits historiques, sur lesquels il a fallu s'en rapporter à la bonne foi d'autrui ; en revanche, on peut compter que dans les procédés mécaniques, où il a toujours été possible

1. C'est un des principaux caractères de la petitesse de l'esprit. (D.)

2. On s'en convaincra par les notes. Ces notes sont proprement un jugement rassis que nous avons porté nous-même de ce mémoire, après l'avoir écrit. Cette méthode nous a paru très-bonne, et nous conseillons à tous les auteurs d'en user, et de croire qu'avec quelque sévérité qu'ils se traitent, ils ne laisseront encore que trop de prise à la critique. (D.)

de n'en croire que ses yeux, il n'y en aura guère d'autres que celles que nous relèverons.

II.

M. Bachelier, le seul peintre habile en fleurs que nous ayons, fit en 1749 un tableau en cire. Le sujet en était tiré de la fable : c'était *Flore et Zéphire.* Il fut conduit à cette espèce de peinture par un de ces petits événements, tels que le hasard, qui travaille sans cesse à l'avancement des arts, en produit tous les jours dans les ateliers[1].

Des enfants de la maison où il était pensionnaire, s'amusèrent à jouer avec des boules de cire, au défaut de volants. Une de ces boules tomba dans un godet où M. Bachelier tenait de l'essence de térébentine pour son usage ; l'essence de térébenthine produisit son effet sur la cire ; la boule fut dissoute ; et tout le mérite de M. Bachelier fut alors de conjecturer, à l'aspect de cette dissolution fortuite, qu'on pourrait la substituer à l'huile qu'on emploie dans la peinture.

Il prit donc un grand gobelet ; il le remplit en partie d'essence de térébenthine ; il y fit dissoudre de la cire, sans observer aucune proportion entre la quantité de la cire et celle du dissolvant. La dissolution se fit à froid, dans l'espace de vingt-quatre heures[2] ; elle avait la consistance d'une gelée fort claire.

Il délaya sur le porphyre des couleurs en poudre, avec sa cire dissoute ; il en forma sa palette ; et il se mit à peindre sur une toile imprimée à l'huile, et telle qu'on l'achète chez le marchand pour la peinture ordinaire.

Il comptait avoir fait une découverte, et il ne négligea rien pour la relever par la perfection de l'ouvrage. Cependant, sa peinture fut sèche[3] ; il eut peine à se défaire de son tableau à

1. Voici comment M. Bachelier raconte le fait. (D.)

2. Elle se fait infiniment plus vite à chaud. (D.)

3. C'est un effet de la différence de l'huile des peintres, et de l'essence de térébenthine. Il s'en manque bien que l'essence de térébenthine s'étende autant que l'huile, avant que de sécher. L'essence de térébenthine est une huile essentielle volatile, que sa propriété de s'évaporer très-facilement a mise au rang des matières appelées *siccatives* dans l'art des vernis. L'huile, telle que celle de lin, au contraire est une huile grasse qui a les propriétés opposées. On cherche à corriger ces propriétés par une préparation ou cuisson qui la fait appeler *huile cuite.* Cette cuisson

un prix fort modique, et il renonça à une invention qui ne lui parut favorable, ni aux progrès de l'art, ni à l'intérêt de l'artiste[1].

Il y avait environ cinq ans que M. Bachelier[2], conduit par hasard à la peinture en cire, l'avait abandonnée, lorsque M. le comte de Caylus[3] présenta à l'Académie la tête de *Minerve*, que l'on a vue chez M. Vien[4] et chez Mme Geoffrin[5], et que l'on peut voir dans le cabinet de M. La Live de Jully[6]. Le bruit momentané que ce phénomène excita retentit encore dans nos oreilles : « C'est, disaient les artistes et les amateurs, la plus belle chose du monde; c'est l'*Encaustique* des Anciens; c'est M. le comte de Caylus qui l'a retrouvé. »

En effet, les tentatives de M. Bachelier étant demeurées dans un entier oubli, ce ne furent point des essais ignorés qui dirigèrent M. le comte de Caylus; ce fut au contraire la *Minerve* de M. le comte de Caylus qui rappela M. Bachelier à ses premiers essais. Si la *Minerve* n'a été peinte qu'à la cire dissoute par l'esprit de térébenthine, comme il est vraisemblable, c'est, si l'on veut, assez peu de chose en soi; ce n'est point du tout l'*Encaustique* des Anciens; mais c'est l'occasion des découvertes de M. Bachelier.

M. le comte de Caylus fut engagé à la recherche de la peinture en cire des Anciens, par différents passages de Pline le naturaliste, où cet auteur en a fait mention, comme il a parlé de beaucoup d'autres choses, c'est-à-dire d'une manière incor-

est une digestion ou distraction par un feu lent de la partie mucilagineuse qui fait le *gras* dans les huiles mucilagineuses. (D.)

1. Cela ressemble beaucoup à la vérité. (D.)

2. Fondateur de l'École royale gratuite de dessin.

3. Homme de qualité, qui aime les arts et qui les cultive. (D.)

4. Un des bons peintres de l'Académie. (D.)

5. Femme de goût, qui aime la société des gens de lettres, des savants et des artistes. (D.)

6. Homme de goût, qui aime les sciences, les arts, qui les cultive lui-même avec succès, et qui a en sculpture et en peinture un très-beau cabinet. (D.) — M. de La Live de Jully a publié en 1764 le *Catalogue historique du Cabinet de peinture et de sculpture françaises* de M. de La Live, introducteur des ambassadeurs, honoraire de l'Académie royale de peinture; à Paris, à l'imprimerie de P.-Al. Le Prieur, imprimeur du roi, rue Saint-Jacques, vis-à-vis les Mathurins, *à l'Olivier*. Ce catalogue est orné du portrait de l'auteur, gravé par lui-même, d'après C.-N. Cochin le fils, numéroté 49, et d'une autre figure, d'après Lefèvre, gravée aussi par lui et numérotée 63. M. de La Live de Jully a gravé une centaine de pièces. La vente de son cabinet eut lieu en mars 1770.

recte, obscure et laconique[1]. Voici la plupart de ces passages. Il dit[2] : « Nous ne connaissons point celui qui pensa le premier à peindre avec des cires, et à brûler sa peinture. Quelques-uns attribuent cette invention à Aristide; ils ajoutent que Praxitèle la perfectionna. Mais les peintures *encaustiques* en cire me semblent un peu plus anciennes. Je crois celles de Polygnote, de Nicanor et d'Arcésilas de Parium antérieures au temps d'Aristide et de Praxitèle. Lysippe écrivait sur les tableaux qu'il peignait à Égine, *brûlés par Lysippe*; ce qui suppose la découverte de l'*Encaustique*. On prétend même que Pamphile, maître d'Apelle, non-seulement peignit de cette manière, mais encore qu'il en donna des leçons. Pausias de Sicyone se distingua le premier dans ce genre. » Et dans le même chapitre, sur la fin[3] : « Il est certain que les Anciens ont eu deux sortes de peintures *encaustiques*; l'une en cire, l'autre en ivoire et au cestre, c'est-à-dire au burin[4]. » Et dans le même livre, chapitre VII[5] : « Voilà les couleurs dont on teint les cires qu'on emploie dans les peintures qui se brûlent, genre de travail qui ne se pratique point sur les murs, mais dont on orne très-communément les vaisseaux. Il y a une troisième sorte de peinture *encaustique*, dans laquelle les cires, fondues au feu, s'appliquent au pinceau; cette peinture, qu'on pratique sur les vaisseaux, n'est altérable, ni par l'eau salée de la mer, ni par les vents, ni par le soleil[6]. »

1. Ce jugement est un peu sévère; les adorateurs des anciens en seront offensés. Mais je ne peux pas penser autrement. (D.)

2. « Ceris pingere, ac picturam inurere quis primus excogitaverit, non constat. Quidam Aristidis inventum putant, postea consummatum a Praxitele; sed aliquanto vetustiores encausticæ picturæ exstitere, ut Polignoti, et Nicanoris et Arcesilai Pariorum. Lysippus quoque Eginæ picturæ suæ inscripsit, ἐνέκαυσεν, quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa. Pamphilus quoque Apellis præceptor non pinxisse tantum encaustica, sed etiam docuisse, traditur Pausiam Sicyonium primum in hoc genere nobilem. » PLIN. *Nat.* lib. XXV, cap. XI, edit. Harduin. (D.)

3. « Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera, et in ebore, cestro, id est, viriculo. » PLIN. *Nat.* lib. XXXV, cap. XI. (D.)

4. Cette peinture en ivoire pourrait bien n'être qu'une espèce d'égratignée, ou, comme les Italiens disent, de *sgraffito*, où un fond noir découvert donne les ombres, et une surface blanche hachée forme le relief des objets. (D.)

5. « Ceræ tinguntur iisdem his coloribus ad eas picturas quæ inuruntur, alieno parietibus genere; sed classibus familiari. » PLIN. *Nat.*, lib. XXXV, cap. VII. (D.)

6. « Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris, penicillo utendi; quæ pictura in navibus, nec sole, nec sale, ventisque corrumpitur. » PLIN. *Nat.* lib. XXXV, cap. XI, sect. 41. (D.)

On présume que c'est en travaillant d'après ces passages, que M. le comte de Caylus a rencontré la dissolution de la cire par l'essence de térébenthine, que le hasard avait offerte à M. Bachelier; mais ce n'est qu'une présomption, M. le comte de Caylus n'ayant pas encore publié son secret. Quoi qu'il en soit, on connaissait, et l'on employait cette dissolution à divers usages, longtemps avant que M. Bachelier ne l'employât à la peinture en cire. Si M. le comte de Caylus ne possède que ce secret, M. Bachelier et lui sont arrivés au même but par des voies très-différentes, avec cette circonstance importante, qui est toute en faveur de M. le comte de Caylus, que sa découverte est authentique, qu'il est incontestablement le premier qui ait montré au public un tableau peint en cire, et que c'est à lui que ce premier pas de l'art appartient. Mais l'art de peindre avec la cire dissoute par l'essence de térébenthine, celui que M. Bachelier pratiqua en 1749, n'ayant presque rien de commun avec ses dernières découvertes, il pourrait abandonner entièrement l'invention de cet art à M. le comte de Caylus, sans partager, avec qui que ce soit, l'honneur d'avoir recouvré l'*Encaustique* des Anciens. Car il sera évidemment démontré par la suite, que la *Minerve* que M. le comte de Caylus a fait exécuter sur bois, en 1755, et que la *Flore* et le *Zéphire* que M. Bachelier a exécutés lui-même sur toile, en 1749, ne sont point de la peinture en cire et au feu, telle que les anciens la pratiquaient, quoique M. Bachelier ait d'abord été dans ce préjugé, et que M. le comte de Caylus y soit peut-être encore.

La loi que nous nous sommes imposée, de ne rien omettre de ce qui pourrait jeter du jour sur un événement qui ne fait que d'éclore, et qui commence à s'obscurcir, nous contraint d'entrer dans le détail minutieux de la scène suivante; elle se passa entre un artiste de la plus grande réputation et M. Bachelier, dans les premiers jours du triomphe de M. le comte de Caylus.

On s'entretenait de la *Minerve* en cire de M. le comte de Caylus : c'était la grande nouvelle du jour. On disait que M. de La Live l'avait achetée douze cents francs...

« Douze cents francs, reprit M. Bachelier, cela me paraît cher. Je fis, il y a environ cinq ans, un tableau de la même espèce, dont j'eus bien de la peine à tirer cinquante écus.

— Un tableau en cire? lui répliqua-t-on.

— En cire.

— Mais êtes-vous bien sûr d'avoir peint, il y a cinq ans, un tableau en cire?

— Si sûr que, si, dans la semaine, j'en peignais un second, et que je vous le montrasse, vous ne seriez pas plus sûr de l'avoir vu.

— Il n'y a rien à répliquer à cela; il faudra voir ce second tableau; mais en l'attendant, permettez-nous de douter du premier... Et ce premier tableau, qu'est-il devenu?

— Je n'en sais rien [1], tout ce que je peux vous en dire, c'est que celui à qui je le vendis l'emportait en Alsace, avec deux autres tableaux de ma façon, peints à la manière ordinaire.

— Sur quoi était-il?

— Sur toile.

— Sur toile! en voilà bien d'une autre. Sachez que la peinture en cire, que vous vous vantez de posséder, et que vous traitez si légèrement, est un secret important, perdu depuis plusieurs siècles, que M. le comte de Caylus a cherché sur des passages de Pline le naturaliste qui en a fait mention, et qu'il a retrouvé après un grand travail et de longues expériences. Cependant il ne peint encore que sur bois. S'il est vrai, comme vous le dites, que vous sachiez peindre en cire sur toile, vous avez été bien plus loin que lui : vous avez eu tort d'abandonner cette invention, si vous l'avez eue, et je vous conseille d'y revenir.

— Eh bien! j'y reviendrai, ajouta M. Bachelier, puisque vous croyez qu'elle en vaut la peine; et je vous en promets un échantillon avant qu'il soit peu.

— En cire et sur toile?

— En cire et sur toile [2]. »

1. Cela est fâcheux. Si l'on avait ce tableau, il prouverait incontestablement la vérité du fait; mais de ce qu'on ne l'a pas, il ne s'ensuit pas que le fait soit faux. Il faut peser le reste des circonstances. (D.)

2. Cette conversation est certaine. Lorsqu'elle se tint, la *Minerve* de M. le comte de Caylus ne faisait que de paraître. Cette *Minerve* est sur bois; M. Bachelier annonce un premier tableau sur toile, en promet un second, et tient parole en huit jours, sans avoir vu celui de M. le comte de Caylus. S'il n'eût pas connu la peinture en cire, il faudrait qu'il l'eût devinée sur-le-champ. (D.)

M. Bachelier, engagé d'honneur à peindre un second tableau en cire, revint à sa dissolution de cire par l'essence de térébenthine; mais comme il avait appris en même temps que les Anciens n'avaient eu aucune connaissance de la peinture à l'huile, il imagina que ce qui lui restait à faire pour posséder l'*Encaustique* des Anciens (car il ne prenait pas pour moins la peinture en cire de M. le comte de Caylus et la sienne), c'était de se préparer une toile avec de la cire; car celle qu'il avait employée la première fois qu'il avait peint en cire, avait été imprimée à l'huile.

Pour cet effet, il prit une bassine; il y fit fondre sur le feu une assez grande quantité de cire; il s'était pourvu d'une toile de batiste, telle qu'elle sort de chez la lingère. Lorsque sa cire fut extrêmement chaude, il prit sa toile par les deux angles, et la plongea verticalement dans la bassine. La toile, en entrant dans la cire, se replia sur elle-même, et forma des ondes en zigzag, comme elle eût fait en entrant dans de l'eau. Lorsqu'il la jugea suffisamment chargée de cire, il la retira et la laissa refroidir. Quand elle fut froide, il la tendit avec des clous sur un châssis; mais il s'aperçut que dans cette manœuvre il s'y était fait, à chaque pli, de longues cassures horizontales.

Pour remédier à cet inconvénient, il alluma des charbons ardents dans une grande poêle; il prit sa toile tendue; il la passa horizontalement à la chaleur du brasier; la cire rentra en fusion de l'un et de l'autre côté de la toile; il se mit alors à la frotter fortement avec un linge, enlevant tout ce qui faisait épaisseur et inégalité, d'abord sur l'une des faces, puis sur l'autre, les chauffant et les frottant alternativement, jusqu'à ce qu'il n'y restât plus que la quantité de cire qui remplissait les vides du tissu, où l'on n'apercevait plus que la direction des fils. Comme sa toile s'était un peu lâchée dans cette manœuvre, il fallut la retendre.

M. Bachelier n'avait demandé que huit jours pour faire son tableau, ce fut par cette raison qu'il n'exécuta qu'une grisaille, c'est-à-dire une peinture avec le blanc et le noir. Il broya sur le porphyre ces deux couleurs avec la cire dissoute par l'essence de térébenthine, peignit sur une toile préparée, comme nous venons de le dire, le profil d'une jeune fille de huit ans, et se hâta de porter son ouvrage à ceux qu'il avait intérêt de con-

vaincre qu'il ne leur en avait point imposé, lorsqu'il avait dit que le secret de peindre en cire lui était connu depuis environ cinq ans.

M. Bachelier n'avait point encore vu la *Minerve* de M. le comte de Caylus; je sais même qu'il ne l'a point vue depuis; et il ne s'était pas écoulé plus de huit jours depuis qu'il s'était engagé à peindre ce tableau. L'artiste peu crédule avec lequel il s'était entretenu, ne le regarda pas sans surprise. On le porta chez M. le marquis de Marigny; il passa de là chez Mme Geoffrin, où il fut exposé au jugement de la société des artistes qui s'y rassemblent. On remarqua qu'il était *sur toile;* et l'on en fut satisfait. Mais, comme l'exécution en était toute fraîche, et que l'essence de térébenthine n'avait pas encore eu le temps de s'évaporer, ni la peinture, celui de prendre une consistance qu'elle ne pouvait recevoir que de l'évaporation et du temps, M. le comte de Caylus observa qu'elle s'attachait au doigt; mais il n'aurait point été dans le cas de faire cette observation judicieuse, si M. Bachelier eût employé trois mois à peindre son morceau, et trois mois peut-être à le faire sécher[1].

Pour montrer qu'on pouvait peindre indistinctement sur les deux côtés de sa toile, M. Bachelier avait jeté une caricature[2] sur le revers de son profil : c'était une tête de vieillard sur le devant, avec une tête de femme dans l'éloignement, exécutée en quatre coups de brosse, avec le reste de sa couleur.

M. Bachelier entreprit ensuite un tableau avec toutes les couleurs qu'on a coutume d'employer dans la peinture. Mais il avait conjecturé que son fond ciré souffrait une dissolution par l'application et le séjour des couleurs préparées avec la cire dissoute dans l'essence de térébenthine; que cet effet ralentissait apparemment la dessiccation, et faisait attacher la peinture au doigt pendant quelque temps. Pour prévenir cet inconvénient, si c'en était un, il se détermina à préparer sa toile autrement.

Pour bien entendre comment il fit sa nouvelle toile[3], il faut

1. Il ne faut pas plus de huit jours pour sécher un tableau de cette espèce, après qu'il est achevé. (D.)

2. Plusieurs personnes seront frappées de cette circonstance, qui ne signifie rien. (D.)

3. J'aurais pu supposer la connaissance de cette manœuvre, ou l'exposer en deux

savoir en général que pour préparer les toiles imprimées à l'huile dont on se sert dans la peinture ordinaire, on a un couteau d'un pied et demi de longueur, qui a le tranchant émoussé, et dont le manche fait un angle obtus avec le dos; qu'on tend la toile sur un châssis; qu'on la frotte avec la pierre ponce, pour en user les nœuds; qu'on lui donne un enduit de colle de poisson, lorsqu'elle est grosse et claire (car, si c'est une batiste ou une autre toile serrée, comme les peintres d'un genre précieux ont coutume de les prendre, l'enduit de colle devient superflu); qu'on laisse sécher cet enduit; qu'on prépare un gris, en délayant à l'huile du blanc et du noir; qu'on jette ce gris sur la toile; qu'on l'étend et le traîne sur toute sa surface avec le couteau, ce qui s'appelle *donner une impression;* qu'on laisse sécher cette première impression; qu'il faut pour cela quatre à cinq jours, selon la saison; que, quand cette impression est sèche, on en donne une seconde, qu'on laisse sécher aussi; et qu'alors la toile est préparée pour la peinture à l'huile.

M. Bachelier suivit cette manœuvre pour préparer la sienne; il ne lui donna point l'enduit de colle, cet enduit ne se donnant que pour empêcher les impressions à l'huile de passer au travers d'une toile grosse et claire : au lieu d'un gris à l'huile, il fit traîner sur sa toile des couleurs détrempées à la cire dissoute par l'essence de térébenthine. Il lui donna deux impressions; il ne fallut pas plus d'une heure à chacune pour se sécher [1].

Sa toile étant ainsi préparée, il délaya toutes ses couleurs avec de la cire dissoute par l'essence de térébenthine; il s'était fait faire une palette de fer-blanc, où l'ouvrier avait pratiqué dix-huit à vingt petits enfoncements : c'est à peu près le nombre des couleurs, dont un peintre a coutume de composer sa palette; il remplit ces petits enfoncements de ces couleurs, bien broyées et bien délayées; il versa sur chacune quelques gouttes d'essence de térébenthine pure, pour les entretenir dans une fluidité requise; et il se mit à peindre.

mots; mais les détails d'art ne déplaisant pas également à tout le monde, et me plaisant beaucoup, j'ai suivi mon goût. (D.)

1. Il me semble qu'on pourrait demander à M. Bachelier pourquoi il ne faut pas plus d'une heure aux *impressions* pour se sécher, et pourquoi il faut au moins huit jours à la peinture? (D.)

Ce troisième tableau, qui représentait des fleurs dans un vase de porcelaine, n'est pas absolument sans défaut. Il a un peu souffert de l'impatience et des différents essais auxquels l'artiste s'est livré en le peignant : car M. Bachelier avait déjà les vues qui devaient bientôt le conduire, sinon à la véritable peinture *encaustique* des anciens, du moins à une peinture qui ne peut pas en différer beaucoup [1]: et à la découverte, sinon du vernis d'Apelle, d'un autre au moins qui a exactement les qualités que Pline attribue à celui dont le grand peintre de l'antiquité couvrait ses tableaux [2].

Ainsi voulez-vous exécuter en cire, sur toile ou sur bois, un tableau?

1. Ayez une toile imprimée avec de la cire, dissoute par l'essence de térébenthine.

2. Prenez des couleurs en poudre.

3. Broyez-les sur le porphyre, en les délayant avec la cire dissoute dans l'essence de térébenthine.

4. Formez-en une palette.

5. Entretenez la fluidité de vos teintes sur la palette, en versant dessus quelques gouttes d'essence même de térébenthine.

6. Peignez avec la brosse et le pinceau, comme à l'ordinaire.

Nous avons donc une manière connue d'exécuter des tableaux en cire sur la toile et sur le bois (car on donne l'impression au bois comme à la toile), dont M. Bachelier fit un premier essai sur toile en 1749, qu'il abandonna, et qu'il reprit et perfectionna en 1751.

Et une manière secrète [3] d'exécuter la même peinture sur bois, ou peut-être aussi sur un gros coutil, que M. le comte de Caylus a pareillement inventée, qui est, selon toute apparence, la même que celle de M. Bachelier, qui peut toutefois en différer, quoiqu'à l'odorat on ne puisse douter que l'essence de térében-

1. Je persiste dans ce jugement. (D.)

2. J'ai examiné ceci de plus près, et j'espère que M. Bachelier approuvera mon incertitude, quand il en verra plus bas les raisons. Je serais fâché d'avoir fait gâter un bon tableau par un jugement précipité. Je crois qu'il faut encore à M. Bachelier quelques expériences et du temps. (D.)

3. Le public a conçu la plus grande opinion de ce secret; et il attend avec impatience qu'on le lui révèle. (D.)

thine n'y ait été employée, et dont nous avons vu en 1755 un morceau exécuté sur bois par M. Vien ; morceau qui donna occasion à M. Bachelier de revenir à des essais qu'il avait abandonnés, et qu'il n'aurait peut-être jamais repris [1].

Encore une fois, il ne faut pas s'y tromper ; la découverte de la peinture en cire ne consiste pas à avoir dissous de la cire par l'essence de térébenthine, mais à avoir substitué cette dissolution très-connue, à l'huile dont on se sert pour délayer les couleurs dans la peinture ordinaire ; idée que M. Bachelier avait eue dès 1749, et qui ne s'est présentée à M. le comte de Caylus qu'en 1755, sans que pour cela on puisse lui disputer le titre d'inventeur [2], parce qu'il a produit le premier ses titres au public, et que M. Bachelier ayant, pour ainsi dire, renoncé aux siens, nous n'étions pas plus voisins, en 1749, de la peinture en cire, que plusieurs siècles auparavant, et que nous ne le serions aujourd'hui de la peinture *encaustique* des Anciens, si M. Bachelier n'avait poussé ses découvertes plus loin, et n'avait encouragé d'autres curieux à marcher sur ses pas ; en sorte que ces curieux seront, par rapport à lui, dans l'*Encaustique* ou la peinture en cire et au feu, ce qu'il est par rapport à M. le comte de Caylus dans la peinture en cire, à froid, par la dissolution de cette substance dans l'essence de térébenthine [3].

Ceux qui teignent des mouchoirs dont le dessin est blanc et le fond bleu [4], qu'on nomme *façon d'indienne*, ont des planches gravées en bois ; ils couvrent ces planches de cire dissoute par l'essence de térébenthine ; ils étendent leur toile là-dessus ; ils donnent un coup de presse ; la toile se charge de la dissolution de cire selon le dessin ; ils la jettent dans une cuve ; ils la teignent

1. Il ne me paraît pas que M. le comte de Caylus puisse porter ses prétentions plus loin. (D.)

2. M. Bachelier rencontre, par hasard, la dissolution de la cire, et imagine un art qu'il eût inventé, quand même les Anciens ne l'auraient point eu. M. le comte de Caylus, instruit par la lecture des Anciens, qu'ils avaient un art de peindre en cire, et par nos chimistes, que la cire se dissout dans l'essence de térébenthine, se sert de cette dissolution pour nous indiquer une peinture, qui a cette particularité commune avec celle des anciens, qu'elle est en cire, et avec celle de M. Bachelier, que ce n'est point l'*Encaustique* des Anciens. (D.)

3. Voilà une phrase très-longue et très-entortillée dont on sera mécontent. Si c'était la seule, je la corrigerais. (D.)

4. Autre petite manœuvre que je détaille en faveur de ceux qui aiment les arts. (D.)

à froid : la teinture prend à tous les endroits qui n'en sont pas garantis par la cire ; la cire se détache au débouilli ; elle surnage, et les ouvriers la ramassent à la surface pour l'employer derechef.

Ceux qui font des transparents [1], se sont servis de tout temps de la cire dissoute par l'essence de térébenthine. Ils ont des toiles non imprimées ; ils les tendent sur des châssis ; ils dissolvent de la cire par l'essence de térébenthine ; ils en impriment leur toile au couteau ou à la brosse, sur des poêles de feu ; ils opposent ces toiles ainsi imprimées à la lumière ; et ils peignent dessus avec des couleurs à l'huile, abreuvées d'essence de térébenthine. Tels sont ces morceaux de peinture que nous voyons dans les fêtes publiques et dans les décorations théâtrales, et qu'on éclaire avec des lumières placées par derrière.

Des médecins m'ont assuré [2] que, dans plusieurs pharmacopées, on trouvait l'essence de térébenthine employée à la préparation des cérats.

Lorsqu'on parla à M. Rouelle [3] de la dissolution de la cire dans l'essence de térébenthine, *Qui est-ce qui l'ignore?* s'écria-t-il.

Nous avertissons les artistes qui seront tentés de s'essayer dans ce genre de peinture que la quantité de cire dissoute varie pour chaque couleur ; que le blanc et l'orpin sont les deux extrêmes ; que, de toutes les couleurs, le blanc est celle à laquelle il en faut donner davantage, et l'orpin celle qui en supporte le moins ; que la couleur à laquelle on aura donné trop de cire dissoute, sera d'autant plus luisante et moins mate ; que celle qui n'en aura pas assez reçu, s'effacerait par le frottement, et s'en irait en poussière, comme une détrempe sans colle.

Lorsqu'ils auront achevé leur tableau, il aura une odeur de térébenthine très-désagréable. Pour la dissiper et donner le change à l'odorat, ils n'auront qu'à parfumer leur bordure, soit avec le musc, soit à la fleur d'orange, s'ils n'en savent pas davantage.

1. Cette longueur n'a pas d'autre raison que la précédente. Ceux qui sont pressés de voir la fin n'ont qu'à passer ce qui les ennuie. (D.)

2. Je crois ce fait faux. Un cérat doit avoir la consistance d'onguent que lui donnera très-bien la térébenthine, mais non l'essence de térébenthine qui le rendrait sec. Un chirurgien ne m'aurait pas trompé là-dessus. (D.)

3. Voyez la notice sur Rouelle, t. VI, p. 405.

Mais s'ils ont quelque teinture de chimie, ils soupçonneront. avec M. Bachelier, qu'il n'y a point d'huile essentielle par laquelle la cire ne soit dissoluble; et ils sauront qu'il n'y en a presque aucune qu'on ne falsifie avec l'huile de térébenthine ; que celle-ci prend l'odeur de toutes ces huiles essentielles aromatiques; et que c'est une espèce de falsification qui doit être assez difficile à découvrir, car elle est faite d'une huile essentielle par une autre huile essentielle; ainsi ils mêleront à leur huile essentielle de térébenthine, quelques gouttes d'une essence aromatique de citron, de lavande, de cannelle, etc.; et la mauvaise odeur en sera corrigée [1]. Celle de lavande n'est pas même assez précieuse, pour qu'on ne puisse pas l'employer pure et sans essence de térébenthine.

S'ils voulaient à toute force que leur peinture s'appelât *Encaustique*, il ne leur serait pas impossible d'y employer le feu. Premièrement, au lieu de laisser dissoudre leur cire à froid, ils n'auraient qu'à la dissoudre à chaud : en second lieu, ils pourraient mettre leurs couleurs délayées dans de petits godets, les tenir au bain-marie, au bain de sable, dans une étuve, en un mot, à quelque chaleur douce [2] que ce fût, pourvu qu'elle suffît pour suppléer par elle-même à la quantité d'essence de térébenthine qu'on leur aura donnée de moins, et les conserver dans l'état de fluidité requise pour la peinture.

M. Bachelier aime mieux peindre à froid. Il a éprouvé que, quand les couleurs ont été bien préparées, c'est-à-dire convenablement abreuvées de la dissolution de cire par l'essence de térébenthine, elles gardent leur fluidité pendant plusieurs mois,

1. Oui, mais s'ils en savent encore un peu davantage, ils n'ignoreront pas que le mélange d'huiles essentielles aromatiques et d'huile de térébenthine ne conserve l'odeur aromatique que tant qu'il reste en masse. En effet, étendez sur un papier une couche de cette huile adultérée (ce qui a bien du rapport avec le cas de la peinture), et l'odeur d'huile de térébenthine percera, surtout dans les temps chauds, ou lorsqu'on approchera le papier du feu; c'est même le moyen qu'on emploie pour découvrir cette falsification. Il faut encore que l'huile de térébenthine soit en petite quantité par rapport à l'huile falsifiée; sans cette condition, l'odeur d'huile de térébenthine dominera toujours. Or cette condition ne peut avoir lieu dans la peinture en cire. (D.)

2. Cet expédient me paraît mauvais; car si la chaleur venait à les rendre fluides, il pourrait arriver à la poussière colorante de tomber et de rendre le fond plus coloré que la surface. C'est un inconvénient dont il faut au moins que le peintre soit averti; ce qui achève de confirmer la préférence que M. Bachelier donne à la peinture à froid. (D.)

et qu'il y a telle précaution à la faveur de laquelle elles ne la perdraient presque jamais. En conséquence ils rejettent une manière de peindre inutile, incommode, et qui n'en serait pas davantage l'*Encaustique* des Anciens, pour en avoir le nom.

Mais afin de rendre à chacun selon ses œuvres, nous ne finirons pas ce que nous avions à dire de la peinture en cire dissoute par l'essence de térébenthine, sans remarquer qu'à peine M. de Montamy[1] eût-il entendu parler du tableau de M. le comte de Caylus, qu'il en soupçonna le secret, et qu'il montra de la cire dissoute par l'essence de térébenthine à tous ceux qui voulurent en voir, sans toutefois avouer à personne comment cette dissolution se faisait.

Nous pouvons maintenant passer à des choses plus importantes, dont M. Bachelier ne partage l'honneur avec personne, quoiqu'il soit vrai que M. de Montamy ait découvert son secret en assez peu de temps, comme il avait découvert celui de M. le comte de Caylus.

III.

L'essence de térébenthine noircit les couleurs, gâte l'effet du tableau, et en rend la touche aride. Les grands maîtres de ce pays-ci ne s'en servent jamais qu'à leur corps défendant ; les Italiens en ignorent absolument l'usage dans la peinture. D'ailleurs, l'*inustion* étant le caractère distinctif de l'*Encaustique* des Anciens, et M. Bachelier n'apercevant rien dans toute son opération qui répondît à ce caractère, il se détermina à pousser plus loin ses recherches.

Il vit du premier coup d'œil combien il serait à souhaiter, pour la perfection de la peinture en cire, qu'on rendît cette substance soluble dans l'eau. Il consulta là-dessus un fameux chimiste de l'Académie, qui, pour toute réponse à ses questions, lui dit qu'*il était fou*. Un autre chimiste lui en dit autant, quoiqu'il ne fût pas de l'Académie.

Cela ne découragea point M. Bachelier ; il avait quelque tein-

1. M. de Montamy, premier maître d'hôtel de M. le duc d'Orléans, un des bons chimistes de ce pays-ci, et un des plus honnêtes hommes du monde. (D.) — Diderot a été l'éditeur du *Traité des Couleurs pour la peinture en émail et sur la porcelaine*, ouvrage posthume de M. d'Arclais de Montamy ; Paris, Cavelier, 1765. Le privilége du Roi est à son nom ; il en fit cession à Cavelier le 13 août 1765.

ture brouillée de chimie, et il se disait à lui-même[1] : « Il me semble que la cire est une substance huileuse ou résineuse; or, les substances de cette nature, combinées avec les alcalis, deviennent solubles dans l'eau. »

Je n'entends rien à ce verbiage chimique d'huiles et d'alcalis[2]; je sais seulement que M. Bachelier fit, d'après ces principes, bons ou mauvais, un grand nombre d'expériences infructueuses qui l'auraient rebuté, si, revenant opiniâtrément à ses huiles et à ses alcalis, le savon ne lui eût présenté un exemple d'huile et d'alcali combinés et miscibles avec l'eau. Il continua donc ses expériences, jusqu'à ce qu'enfin il en fit, avec le sel de tartre, une qui lui réussit. Voici quel fut son procédé.

Il prit du sel de tartre; il en fit dissoudre dans de l'eau tiède jusqu'à saturation; il resta une portion de sel non dissoute au fond du vaisseau. Il filtra son eau saturée au travers d'un papier gris. Il reçut, dans un poêlon de terre neuf et vernissé, ce qui traversa le papier; il mit son poêlon sur un feu doux; il rompit de petits morceaux de cire vierge blanche, et il les jeta dans sa lessive les uns après les autres, à mesure qu'ils s'y dissolvaient. Cette solution se gonflait, montait comme le lait, et se serait répandue, si le feu avait été un peu trop poussé, ou s'il n'avait pas eu l'attention de réprimer de temps en temps[3] ce gonflement avec un peu d'eau saturée de sel, qu'on avait réservée froide pour cet usage. Il continua de fournir de la cire à son eau alcaline, tant qu'elle en put dissoudre. Il s'assura avec une spatule de bois que sa dissolution était bien parfaite et bien uniforme; il la laissa refroidir; et il lui vint une masse d'une blancheur éblouissante, une espèce de savon d'une consistance molle comme une bouillie, qui cédait sous la pression la plus légère du doigt et qui avait la propriété qu'il cherchait, de se dissoudre dans l'eau pure en si petite et si grande quantité qu'il le désirait[4].

1. Je le fais raisonner trop bien pour un homme qui n'a que des idées brouillées de chimie; cela est ridicule. Je prie le lecteur de n'en rien conclure contre la vérité de ce mémoire. (D.)

2. Même absurdité que la précédente. J'entends très-bien ce raisonnement; et ce n'est point du verbiage. (D.)

3. Il y a bien un peu d'effervescence; mais ce n'est point elle qui cause ce gonflement considérable de la liqueur. (D.)

4. 1° Nous conjecturons que M. Bachelier pourrait avoir un savon dans lequel

Pour s'assurer de l'exactitude de ces conjectures chimiques, et se convaincre qu'il n'était pas aussi fou que les chimistes le lui avaient assuré, il remit sa masse blanche sur le feu et la fit chauffer; et lorsqu'elle fut chaude, il y jeta de la crème de tartre, et à l'instant, la cire se sépara.

C'est avec cette masse blanche et molle, ce savon éblouissant qui se dissout sans peine dans l'eau pure, que M. Bachelier fait une eau de cire, avec laquelle il broie et délaye ses couleurs, comme il les broyait et délayait auparavant avec la dissolution de cire par l'essence de térébenthine.

Voici donc comment vous peindrez en cire, selon la méthode de M. Bachelier[1] :

1. Vous préparerez un savon de cire, ainsi que nous venons de vous en donner le procédé, et vous en ferez une eau de cire, en délayant dans de l'eau votre savon de cire.

2. Vous aurez une toile telle qu'elle sort de chez la lingère, que vous tendrez sur un châssis.

3. Vous dessinerez votre sujet sur cette toile avec des crayons blancs.

4. Vous aurez des couleurs en miniature que vous purifierez, comme nous vous l'enseignerons plus bas.

5. Vous broyerez et délayerez vos couleurs purifiées, sur le marbre, avec votre eau de cire, comme si vous vous proposiez de peindre à gouache.

6. Vous mettrez vos couleurs préparées dans des godets, et vous les y entretiendrez dans la fluidité convenable, en les humectant avec quelques gouttes d'eau pure.

7. Vous aurez pour cette peinture les mêmes instruments que

les deux principes seraient plus intimement combinés, si, au lieu de sel de tartre pur, il employait ce sel animé par la chaux, comme on anime par ce moyen le sel de soude, dans les manufactures de savon. Il y a quelque apparence à cela. Expérience à faire.

2° Il nous paraît de la dernière importance que le savon de cire de M. Bachelier soit fait avec beaucoup de précaution, et qu'il n'y ait point d'alcalis surabondants. L'art a encore du progrès à faire de ce côté. Il faut consulter le chimiste là-dessus. Monsieur Bachelier, adressez-vous à M. de Montamy. (D.)

1. Cela est long; mais je ne sais pas décrire un art brievement. Je dis les choses comme je les vois, et l'expérience m'a appris que, dans les matières d'art, les circonstances les plus légères se suppléent difficilement. Je crains bien que ceux qui voudront manœuvrer d'après cette description ne la trouvent pas encore assez détaillée. (D.)

pour la peinture ordinaire, la palette, la brosse et le pinceau, et vous vous en servirez de la même manière.

8. Vous préparerez seulement la palette comme nous allons vous le prescrire :

Faites bouillir de la cire dans un grand vaisseau; mettez-y votre palette : quand vous la croirez bien imbue de cire, retirez-la verticalement, afin que la cire fluide s'en écoule. Serrez-la aussitôt sous une presse, afin qu'elle ne s'envoile pas en se refroidissant : vous y remarquerez environ l'épaisseur d'une ligne de cire, en la retirant de dessous la presse. Ayez un instrument tranchant en forme de grattoir. Servez-vous-en pour enlever cette cire et découvrir votre palette jusqu'au bois sans l'égratigner. Alors, portez-y vos teintes, qui s'y tiendront fraîches; car, les pores du bois étant bouchés par la cire, ils n'en suceront pas l'humidité.

9. Ayez à côté de vous deux grands vaisseaux de terre non vernissés et pleins d'eau; l'un vous servira à nettoyer en premier et grossièrement vos pinceaux, et l'autre à les nettoyer en second et à les décharger de ce qui y restera de couleur au sortir de la première eau.

10. Placez à votre droite une éponge nette, sur laquelle vous puissiez essuyer votre brosse et vos pinceaux, au sortir de la seconde eau.

11. Tenez de l'eau pure dans un gobelet, où vous en irez prendre quelques gouttes, toutes les fois que vos couleurs s'étant trop séchées sur votre palette, vous sentirez la nécessité de les humecter.

12. Ayez un petit matelas de deux ou trois serviettes; humectez-le d'eau pure, et le tenez appliqué derrière votre toile, à l'endroit où vous voudrez peindre.

13. Cela fait, commencez à peindre, et continuez votre ouvrage, en observant ce que nous venons de vous prescrire, jusqu'à ce qu'il soit achevé.

Si vous trouvez l'usage du matelas incommode, servez-vous d'une éponge; imprégnez-la d'eau de cire bien claire et humectez-en le derrière de votre toile. Il suffira d'avoir cette attention eux fois seulement par jour en hiver, et trois ou quatre fois en été. Il ne faudra pas y manquer le soir, en quittant, afin que la toile se tienne fraîche jusqu'au lendemain.

Au reste, le matelas et l'éponge ne sont nécessaires qu'à ceux qui n'ont pas la pratique de la détrempe. Ces deux précautions sont superflues pour l'artiste qui sait fondre une teinte humide avec une teinte sèche.

Comme les couleurs sortent de la boutique du marchand, impures et mêlées de substances hétérogènes, et qu'elles peuvent contenir des particules qui, venant à se combiner avec le savon de cire, produiraient des effets qui sont presque toujours nuisibles en peinture, lorsqu'ils ne sont pas projetés, voici comment il faudra les purifier avant que de s'en servir.

On prendra une couleur, il importe peu laquelle. On la délayera dans de l'eau pure : partie demeurera suspendue dans le fluide, partie tombera au fond. On décantera la partie suspendue, et l'on étendra la partie déposée dans de la nouvelle eau, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'on ait un dernier dépôt de matière non colorée et non colorante qu'on rejettera. En laissant reposer l'eau qui contient la partie suspendue de la couleur, cette couleur se déposera. On opérera sur cette couleur déposée, comme on a opéré sur la couleur même, au sortir de la boutique du marchand. On réitérera ces lotions cinq ou six fois : il faut moins de lotions quand on étend peu de couleur dans beaucoup d'eau ; et plus de lotions, quand au contraire on étend beaucoup de couleur dans peu d'eau[1].

On aura, par ce moyen, des couleurs purgées de substances hétérogènes, de sable, de sels, etc., plus riches et plus propres à être broyées et délayées sans inconvénient avec l'eau de cire[2].

Il y a une seconde manière de peindre avec l'eau de cire, qui n'est pas moins sûre que la précédente. C'est de ne pas délayer les couleurs avec cette eau, de peindre seulement en détrempe, sans colle ni gomme, jusqu'à ce que le tableau soit achevé; d'avoir alors une eau de cire très-épaisse, et d'en donner à la toile deux fortes impressions du côté opposé à la peinture.

Mais, soit qu'on ait délayé ses couleurs avec de l'eau de cire, soit qu'on ait peint à la détrempe, il faut brûler le tableau.

1. Le plus court est d'étendre tout de suite la couleur dans beaucoup d'eau. Il n'y a pas à choisir. (D.)

2. Cette précaution ne serait pas moins utile dans la peinture à l'huile. (D.)

quand il est fini ; c'est une opération indispensable. Elle se fait de la même manière dans l'un et l'autre cas.

Pour brûler son tableau, M. Bachelier allume un très-grand feu; ce feu forme une grande nappe ardente; il présente à ce feu son tableau, indistinctement par l'un ou par l'autre côté. S'il préfère le côté opposé à la peinture, c'est pour que l'ouvrage ne risque pas d'être endommagé de quelque étincelle, et par l'avantage qu'il a d'examiner plus à son aise les effets du feu. Il le tient verticalement, d'abord à quelque distance. A mesure que la fumée qui s'en élève diminue, il l'approche de plus en plus du foyer, jusqu'à ce que le tableau se trouve enfin si près du feu, que la main n'en pourrait soutenir un moment la chaleur, et que la cire est mise dans la fusion la plus grande qu'elle puisse prendre sans couler[1].

On la voit dans le cours de cette manœuvre se gonfler; et comme il est absolument impossible, et que la chaleur agisse uniformément sur tous les points d'une surface plane, pour peu qu'elle soit grande, et que la cire abreuve également et en même temps toutes les couleurs, le gonflement se promène, s'étend, ne disparaît que quand il est général ; et c'est alors que le tableau est brûlé.

Si l'on éloignait du feu le tableau trop tôt, lorsque le gonflement se promène, qu'il n'est que partiel, qu'il y a des endroits en mouvement, et d'autres en repos, la surface du tableau serait inégalement abreuvée et inégalement mate.

Il faut éloigner le tableau du feu, comme on l'en a approché, peu à peu, afin que le refroidissement se fasse par degrés, et d'une manière pour ainsi dire uniforme.

L'inustion devient sur la fin effrayante[2] pour un spectateur qui n'y est pas accoutumé.

La présence d'un brasier ardent; l'intérêt que l'on prend à un ouvrage auquel l'artiste a employé tant de temps et de soin, et que l'on voit presque au milieu de ce brasier; et la connais-

1. Toute cette manœuvre s'exécuterait plus sûrement et plus parfaitement à l'aide d'un fourneau, qui distribuerait également la chaleur à tous les points de la surface, et qui ne serait pas bien difficile à imaginer. Si cet art prend crédit, il ne tardera pas à faire ce progrès. C'est encore une affaire du chimiste. (D.)

2. Je ne sais si je ne me suis pas abandonné ici un peu à mon imagination : ceux qui verront brûler un tableau en jugeront. (D.)

sance que l'on a de l'extrême mollesse et de la grande fusibilité de la cire, mettent l'âme en peine : on craint que tout ne soit perdu; mais l'*inustion*, loin de détruire la peinture, la rend solide, et la fixe. Ce n'était auparavant qu'un enduit sans consistance et sans corps, que le frottement le plus léger pouvait emporter; après l'*inustion*, c'est une couche si dure, si compacte, si adhérente, et en même temps si mince et si flexible, que j'ai vu frapper sur un tableau brûlé, comme sur la peau d'un tambour, sans l'altérer : frottée par un corps, elle prend le poli ou luisant.

Je le répète : tous ceux qui auront vu brûler un tableau peint en cire, et qui compareront cette manœuvre avec les expressions de Pline, seront forcés de convenir que rien ne peut ressembler davantage à l'*Encaustique* des Anciens, que cette manière de peindre.

Si le tableau était d'une si grande étendue, qu'on ne pût le brûler à un foyer, on se servirait d'un fer rouge ou de réchaud des doreurs, qu'on promènerait à une distance convenable de tous les points de sa surface.

Lorsque le tableau est brûlé, tout est fait, à moins que l'artiste, mécontent de quelques endroits, ne juge à propos de les retoucher, comme il est arrivé plusieurs fois à M. Bachelier. Dans ce cas, on n'a qu'à humecter le revers de ces endroits défectueux avec de l'eau de cire, et y travailler, comme si l'ouvrage n'était point encore sorti de dessus le chevalet : il faut seulement observer de glacer sa couleur; c'est-à-dire que, si l'endroit que l'on corrige est trop brun, il faut y étendre uniformément une teinte plus claire.

Mais un effet qui pourra d'abord étonner l'artiste inexpérimenté, c'est que la couleur récente, venant à se sécher, elle lui paraîtra plus claire qu'il ne l'avait mise. Il en sera quitte pour la peur : lorsqu'il réitérera l'inustion, le feu restituera à la couleur son premier ton, et remettra l'accord dans le tableau.

Voilà jusqu'où M. Bachelier avait poussé son nouvel art, ou, si l'on aime mieux, l'art *encaustique* ancien recouvré, lorsque M. de Montamy vit chez M. le duc d'Orléans un tableau dans la manière de M. Bachelier. M. Pierre, qui lui montra ce tableau, lui dit en même temps que M. Bachelier avait un moyen parti-

culier de dissoudre la cire, et que ce nouveau moyen contraignait à brûler le tableau, quand il était fini, en sorte que, sans cette opération, la peinture demeurerait aussi inconsistante que celle du pastel, et s'effacerait sous le doigt. M. de Montamy s'approcha du tableau, et ne lui trouvant aucune odeur, il conjectura que la dissolution de la cire, que M. Bachelier employait dans sa peinture, se faisait par l'eau : il médita sur la nature de la cire, et sur la quantité des dissolvants qui lui étaient appropriés, et fit tant de chemin, et en si peu de temps, que la huitaine s'était à peine écoulée, qu'il avait préparé l'eau de cire. M. Pierre en fut alarmé; il craignit que le secret de son ami ne transpirât; il supplia M. de Montamy de ne le confier à personne; M. de Montamy eut la faiblesse de le lui promettre, et de lui tenir si scrupuleusement parole, que je saurais bien peu de chose, si M. Bachelier avait été aussi discret que M. de Montamy.

Mais M. Bachelier est un bon homme, comme c'est assez la coutume des habiles gens : il s'est ouvert à plusieurs personnes; tout le monde a pu le voir travailler. On dit qu'il a communiqué son secret au sieur Odiot fils, pour une somme assez considérable; je lui conseille donc de ne s'étonner que médiocrement de me trouver si bien instruit.

Le sieur Odiot[1] entend très-bien la manœuvre de l'*Encaustique* de M. Bachelier; il l'a vu opérer; il a lui-même opéré sous ses yeux; il en a appris le détail d'un grand nombre d'expériences sur la préparation des couleurs; le public sera naturellement porté à lui donner la préférence, si ce genre de peinture prend faveur ; et ce mémoire instruisant d'autres personnes, et lui suscitant des concurrènts, il ne pourra conserver cette préférence qu'en servant le public et les artistes mieux qu'aucun d'eux; ce qui ne lui sera pas bien difficile, étant à portée de consulter l'inventeur, quand il aura besoin de conseils.

Il ne faut pas ignorer qu'il en est de l'*Encaustique* de M. Bachelier par rapport aux couleurs, ainsi que de la peinture en cire dissoute par l'essence de térébenthine. La quantité

1. Voilà un endroit sur lequel la plupart des lecteurs seront tentés de porter un faux jugement : je les en préviens. (D.)

d'eau de cire qu'on donne à chaque couleur n'est nullement indifférente; le blanc et l'orpin sont encore ici les extrêmes; le blanc en demande plus, et l'orpin moins qu'aucune autre couleur.

M. Bachelier a exécuté à la cire et au feu, ou à l'*inustion*, pour m'expliquer comme Pline, plusieurs tableaux, dont un connaisseur plus difficile que moi pourrait être content.

Il y a de lui dans cette manière :

I. *Un lapin qui mange sa feuille de chou*; on voit dans ce morceau, que M. Bachelier portera, s'il veut, la peinture des animaux jusqu'où tout le monde sait qu'il a porté la peinture des fleurs. Il me semble que j'entends M. Oudry lui dire, en lui remettant sa palette et son pinceau, *exoriare*, etc.

II. *Une tête de femme vue de profil*, enveloppée d'un lambeau de drap, le cou nu, le reste du buste habillé. Ceux qui sont sensibles à la belle nature et à la simplicité noble, seront frappés de ce morceau : il est dans le goût de l'école italienne; le peintre l'a peint sur taffetas, en sorte qu'on aperçoit la figure des deux côtés de la toile; il y a même quelques parties à l'envers qui sont venues presque aussi nettes qu'à l'endroit.

III. *Une jeune fille qui caresse une levrette, et qui en est caressée.* Ces deux figures ne manquent ni d'agrément, ni de vérité.

Ceux qui considéreront ces tableaux avec des yeux non prévenus, ne pourront disconvenir que l'*Encaustique* de M. Bachelier ne mérite d'être cultivé; qu'il n'étende les limites de l'art; et que si nous n'avons pas recouvré la peinture à la cire et au feu des Anciens, nous en possédons du moins une autre qui en approche beaucoup.

Je ne doute point que M. Bachelier ne me sache mauvais gré de publier un secret, dont il pouvait avec raison se promettre quelque avantage, et qu'il craignait que M. de Montamy ne laissât transpirer, comme il en était bien le maître. Mais j'ai mon caractère, et ma façon de penser que je trouve bonne, et dont je ne m'écarterai pas en faveur de M. Bachelier. Je ne dois ce que je sais de sa manière de peindre, qu'aux soins que j'ai pris de m'en instruire. Je n'ai promis le secret à personne; je ne suis retenu par aucune de ces conventions qu'il est honnête de tenir; et je suis sollicité par une de ces vues géné-

rales, auxquelles il serait déshonnête de résister. S'il arrive[1] qu'une invention, favorable aux progrès des sciences et des arts, parvienne à ma connaissance, je brûle de la divulguer; c'est ma maladie. Né communicatif autant qu'on le peut être, c'est dommage que je ne sois pas né plus inventif; j'aurais dit mes idées au premier venu. Je n'aurais eu qu'un secret pour toute ressource, que, si le bien général en eût demandé la publicité, il me semble que j'aurais mieux aimé mourir honnêtement au coin d'une rue, le dos contre une borne, que de laisser pâtir mes semblables. Il y a de vieux canons de l'Église qui privent des honneurs de la sépulture tout ecclésiastique qui laissera dans son coffre, en mourant, une somme d'argent un peu considérable; les lois de l'État ne seraient point trop rigoureuses, si elles décernaient la même peine contre ceux qui seraient convaincus d'avoir emporté avec eux, en mourant, les découvertes qu'ils auraient faites pendant leur vie. Nous existons d'une existence si ignorante, si courte et si malheureuse, que l'ecclésiastique avare de son argent, et le philosophe avare de ses découvertes, font tous les deux un vol aux pauvres. D'ailleurs, les découvertes ne me paraissent en valeur et en sûreté, que quand elles sont rentrées dans la masse commune; et je me hâte de les y porter.

Mais pour en revenir à M. Bachelier[2], est-il bien décidé que je lui rende un mauvais service, en publiant son *Encaustique?* J'entends parler de certaines gens qui se tourmentent beaucoup pour le trouver. Il est très-possible qu'un autre découvre ce que M. de Montamy a bien découvert, et qu'il ne soit pas aussi discret que lui. On peut très-aisément apprendre ce que j'en sais, et n'être pas si honnête homme que moi. Il y a, au moment où j'écris, plusieurs personnes qui tournent autour du secret de M. Bachelier, qui ont le doigt dessus, et qui sont sur le point de partager l'honneur de l'invention avec lui. Mon cher monsieur Bachelier, ne soyez donc pas trop fâché, si je parle,

1. Tout ce qui suit me paraît à présent déplacé; mais je n'ai pas le courage de le supprimer. Je suis tellement indigné contre les gens à secrets, que pour peu que je m'arrêtasse à cette note, je retomberais dans la morale. (D.)

2. Si je continue sur ce ton, je ne finirai pas en cent pages ce qui pouvait être dit en dix, et l'on me reprochera d'avoir été obscur et diffus, deux défauts qui vont assez communément ensemble. (D.)

ou du moins, soyez sûr qu'il y en a à qui je n'enlève rien, et qui seront plus fâchés que vous.

Combien de sots vont dire de votre *Encaustique* ce qu'ils ont dit de la peinture en cire de M. le comte de Caylus : « Quoi, ce n'est que cela ? » Eh ! non, ce n'est que cela ; mais il fallait s'en aviser. On employait la cire dissoute par l'essence de térébenthine dans la peinture des indiennes, dans la préparation des cérats [1], dans la peinture des transparents ; mais il fallait songer à la substituer à l'huile dans la peinture ordinaire ; or, c'est ce que M. le comte de Caylus a fait en 1751, et c'est ce que vous aviez fait en 1749. Tout le monde connaît le savon ; personne n'ignore que cette combinaison d'huile et d'alcali est miscible avec l'eau ; mais il fallait transporter ces notions à la cire, et substituer la cire préparée par cette voie et dissoute dans de l'eau, à l'usage de l'huile dans la peinture ; et c'est ce que vous avez fait [2]. Combien de découvertes qui se touchent dans la nature et dans les arts, et que de grands intervalles séparent dans la durée et dans l'entendement ! Elles attendent quelque événement futile, comme la chute d'un bout de bougie dans un godet, la rencontre d'un passage de Pline, pour éclore et faire dire aux sots : « Quoi, ce n'est que cela ? » Pour laisser moins d'ouvrage au hasard, il n'y aurait qu'à rapprocher les connaissances. Qu'importe que la nature ait mis tant de liaisons entre les arts, si quelque grande institution n'en met pas davantage entre les différents artistes ? Rien ne devrait être plus commun, et rien cependant n'est plus rare que le passage d'une manœuvre d'un atelier dans un autre. La vraisemblance de ces doubles emplois est fondée dans le grand nombre de qualités communes à tous les corps [3]. Il semble qu'il n'y ait que l'application des propriétés spécifiques, qui suppose des manœuvres nouvelles. Encore y a-t-il entre ces propriétés spécifiques telle analogie ou telle différence connue, qu'on tirerait de la manière dont un art en traite quelques-unes, de grandes lumières sur la manière

1. Cela est faux. C'est la térébenthine, et non l'essence de térébenthine. (D.)

2. Avec la pente naturelle que j'ai à philosopher, j'étais bien étonné que cela ne me fût point encore arrivé. (D.)

3. On n'entendra pas cet endroit ; mais je ne l'en estime pas moins pour cela, parce que ce n'est ni l'obscurité du discours, ni l'embarras des idées, mais leur généralité qui le rend difficile à entendre. (D.)

dont un art différent devrait en traiter d'autres. Quels secours mutuels les arts mécaniques ne se prêteront-ils donc pas, si jamais la volonté bienfaisante d'un monarque artisan les rassemble dans une académie! Quelle immense quantité de rapports utiles et ignorés, qui se manifesteront à la fois et qu'on n'apercevra que lentement, par hasard et successivement, tant que les objets écartés les uns des autres ne seront point à portée d'être comparés, et que certains hommes qui, par une longue et pénible expérience se sont rempli la tête de phénomènes et de faits, ne se trouveront point assis les uns à côté des autres, les coudes appuyés sur une même table, et dans le cas de deviser entre eux librement! Mais laissons là la philosophie, les projets ; et revenons à notre peinture.

Les artistes savent combien il est difficile de mettre d'accord un grand morceau de peinture à l'huile. Si vous portez votre pinceau sur un endroit que vous croyez fini, il faut, ou que vous fassiez tache en cet endroit, ou que, retouchant un espace plus ou moins considérable, vous suiviez votre teinte nouvelle jusque sur ces confins indiscernables où elle disparaît, pour ainsi dire, sur la toile ou sous votre pinceau, en se perdant imperceptiblement dans d'autres couleurs. La même difficulté n'a pas lieu dans l'*Encaustique* de M. Bachelier. A-t-il un grand morceau à mettre d'accord? faut-il en retoucher quelques endroits? un ou deux coups d'éponge à l'eau de cire en révivifieront tout le champ; l'humidité pénétrant à la fois toutes les couleurs, son tableau sera devant lui, comme une tête qu'il aurait peinte au premier coup dans la matinée; il en verra tout l'effet, sous quelque point de vue et à quelque lumière qu'il le considère; et il pourra terminer en un jour l'ouvrage de plusieurs mois. Ces coups d'éponge se donnent à la surface postérieure du tableau; et ils peuvent se réitérer autant de fois qu'il plaît à l'artiste de revenir sur son ouvrage.

On emploie à cette sorte de peinture le vert-de-gris[1] et la cendre bleue, sans aucun inconvénient; ainsi on se pourrait passer d'outremer. La nature des couleurs qui produit avec le temps des effets si bizarres dans la peinture à l'huile, n'altérera

1. Cela me paraît singulier; l'alcali devrait, à ce qu'il semble, le décomposer, car le vert-de-gris contient un acide de vinaigre plus analogue à l'alcali qu'au cuivre auquel il est uni. (D.)

point les *Encaustiques* de M. Bachelier. Si on lui objecte le sale que les cires prennent nécessairement à la longue dans tous les appartements, il répond par une expérience : « Allumez, dit-il, une chandelle, et exposez un de mes tableaux à sa fumée, jusqu'à ce que vous croyiez l'endroit correspondant à la flamme assez taché et assez noir. Alors prenez de l'eau seconde; lavez [1] l'endroit taché, et il reprendra tout son éclat. »

Les idées philosophiques nouvelles et les nouvelles inventions mécaniques, ne sont stériles que dans la tête de ceux à qui elles n'appartiennent pas. Elles y meurent comme des plantes étrangères et dépaysées. Au contraire, elles jettent des racines, elles poussent des branches dans l'esprit de l'inventeur. Un nouvel art embrasse un certain espace. Il s'étend à un certain nombre d'objets. Il rencontre dans sa marche un certain nombre d'obstacles à repousser. Ces obstacles, ou l'arrêtent tout court et fixent ses limites, ou deviennent des germes de découvertes pour l'inventeur, quand ils peuvent être surmontés. C'est ce qui est arrivé à M. Bachelier dans la pratique de son *Encaustique*.

Il a trouvé le moyen de former avec des couleurs et son eau de cire, deux sortes de pastels, les uns, fermes et durs comme la sanguine, dont on fera des dessins colorés que rien n'altérera; les autres, tendres et mous, qui s'étendront sous le doigt et qui se fixeront ensuite par l'inustion.

Pour faire ceux-ci, ayez de l'eau de cire. Donnez-en à vos couleurs la quantité qui leur conviendra; broyez-les, transportez-les du porphyre sur un papier gris qui en boive l'humidité; ayez un morceau de carton; appliquez ce carton sur vos couleurs avant qu'elles soient entièrement séchées; donnez-leur la forme ordinaire de pastels en les roulant; et laissez-les ensuite sécher lentement à l'air libre.

Quant aux premiers, lorsqu'ils auront forme de pastels et qu'ils se seront assez séchés à l'air libre, ayez un petit fourneau

1. Est-ce de l'eau seconde de chaux, ou de l'eau-forte, ou de l'eau-forte affaiblie? Ce qui nous met en doute, c'est que l'eau-forte a peu d'action sur la vapeur qu'il faut emporter dans ce cas. Mon oracle* n'est pas en état de me satisfaire là-dessus. (D.)

* Le baron d'Holbach ou M. de Montamy.

d'émailleur, avec une moufle; mettez-les sous la moufle: entretenez dans votre fourneau le même degré de chaleur que celui auquel on achève de brûler un tableau, laissez-les exposés à ce degré de chaleur environ un quart d'heure, et les retirez.

S'ils ont souffert trop de feu, les couleurs en seront affaiblies; si le degré de chaleur n'était pas suffisant, ils seront friables, et il faudra les remettre sous la moufle.

Outre les dessins colorés et les tableaux en pastel que M. Bachelier fait avec ses crayons, il s'en sert encore dans les *Encaustiques* toutes les fois qu'il ne veut pas les retoucher à la brosse. Lorsqu'il les retouche aux pastels durs, il ne les rebrûle pas. Il les rebrûle seulement lorsqu'il les retouche aux pastels mous; il donne la préférence à cette dernière manière, parce qu'il est d'expérience, et que sans l'expérience il est facile de conjecturer que le feu doit être un agent admirable, un pinceau imperceptible pour mettre d'accord des couleurs, pour peu qu'elles y aient été habilement disposées.

Quoique[1] nous écrivions d'une sorte de peinture où l'on n'emploie aucune huile, comme il ne s'agit pas de substituer l'*Encaustique* à la peinture ordinaire, et que quelques personnes peu instruites pourraient souhaiter de trouver ici les moyens de blanchir l'huile de noix, et de lui donner la limpidité de l'eau, nous en allons indiquer deux.

Premier moyen. — Exposez votre huile au soleil dans des vaisseaux larges et plats, sur le fond desquels elle n'ait qu'une ligne d'épaisseur; laissez-la en cet état environ quinze jours, dans la saison des grandes chaleurs; dégraissez-la ensuite avec les absorbants, tels que la terre, le bol, l'argile, etc.

Second moyen. — Prenez de la litharge d'argent, un quarteron.

Du blanc de céruse, deux onces.

De la couperose blanche, deux onces.

De l'alun calciné, deux gros.

Réduisez le tout en une poudre très-fine. Ayez une bouteille de la capacité de trois pintes. Mettez votre mélange dans

1. Il y a peu de gens qui ignorent ces procédés; mais ils ne sont peut-être décrits en aucun endroit. (D.)

cette bouteille : versez dessus deux livres d'huile : remuez le tout pendant une heure : laissez reposer pendant quatre jours au moins; il se fera un dépôt auquel surnagera l'huile dont vous vous servirez.

IV.

Ce qui nous reste à exposer dans ce mémoire, n'est guère moins intéressant que ce qui précède; il s'agit de l'eau cirée et de ses propriétés; car elle n'est pas seulement utile dans la peinture *encaustique*.

Il faut savoir, en premier lieu, que cette eau a une couleur blanchâtre; mais que le savon de cire qu'elle contient perd cette couleur à mesure que l'eau s'évapore, à moins qu'on ne l'ait faite trop épaisse.

M. Bachelier a conclu de là qu'elle ne pouvait manquer d'être un excellent vernis [1]. Pour s'assurer du fait, il en a composé de très-claire; il en a imprégné une éponge, et en a étendu légèrement sur toute la surface d'un tableau, jusqu'à ce qu'il fût entièrement décrassé et bien humecté.

Quelle a été sa surprise, lorsque l'eau de cire a été séchée, de trouver son tableau vernis mat, en état de faire illusion et de plaire également à l'œil, à quelque point et à quelque distance que ce fût, et présentant partout cette douce uniformité qui tranquillise la vue, et qui seule donne au spectateur l'avantage de jouir à la fois de toute l'action peinte sur la toile, le jour ne faisant plus valoir une partie aux dépens d'une autre!

Le bruit que l'*Encaustique* des Anciens faisait, l'avait déterminé à prendre quelques instants sur ses occupations, pour lire les livres que Pline a écrits de la peinture; et voici ce qu'il trouva dans la traduction [2] de Dupinet : « Apelle avait un secret de faire un vernis fort subtil, dont il vernissait ses besognes parachevées, lequel y était posé si subtilement, qu'il n'a été possible à homme de pouvoir atteindre à cette subtilité ni à ce vernis; et néanmoins il donnait lustre par ce moyen à sa peinture et la contregardait et de la poudre et de toute autre

1. Voyez plus bas les soupçons que nous avons là-dessus. (D.)
2. Lyon, 1562, ou Paris, 1608; 2 vol. in-fol. (Br.)

ordure; et à toucher à ses tableaux, on se trouvait la main barbouillée dudit vernis; et certes, l'invention dudit vernis servait grandement en ce temps-là pour garder que la trop grande gaieté des couleurs ne fût fâcheuse à la vue; et de fait, il semblait, à considérer de loin sa besogne, qu'il y eût du talc devant, car ce vernis meurtrissait tellement la gaieté des couleurs, qu'elles en semblaient plus rudes et plus obscures. » (PLINE, *Natur.*, lib. XXXV, cap. x.)

Il supposa qu'il pourrait bien y avoir dans ce passage quelques-unes de ces légères inexactitudes qui se glissent nécessairement dans la diction d'un homme de lettres qui parle peinture sans être du métier[1], et qui ont dû échapper plutôt encore à un homme de génie qu'à un autre; et qu'aux inexactitudes de l'auteur, il en fallait ajouter bon nombre du cru du traducteur. Il ne pouvait concevoir comment ce vernis *meurtrissait la gaieté des couleurs*, et cependant *donnait du lustre à la peinture*; qu'il *contregardât les tableaux d'Apelle de la poudre et de toute ordure*, et que cependant *au toucher, on s'en trouvât la main barbouillée.*

Il pensa sagement qu'il fallait se faire interpréter l'original par un homme de lettres, qui lui rendît ou qui dût lui rendre l'endroit de Pline de la manière suivante[2] : « Les autres artistes profitèrent de ses découvertes, mais il y en eut une dans laquelle on ne put l'imiter; c'est l'art d'appliquer sur ses ouvrages, lorsqu'ils étaient achevés, un vernis très-léger qui

1. Il n'y a pas d'art dont il soit plus difficile à un homme de lettres de se taire, et de parler sans dire de sottises. Je demande pardon aux artistes de toutes celles qui me vont échapper. Quant aux gens de lettres, si quelqu'un d'entre eux les aperçoit, je l'en félicite, et le préviens qu'on peut s'entendre en peinture beaucoup mieux que moi, et n'y être pas fort habile. (D.)

2. *Inventa ejus et cæteris profuere in arte. Unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento* (*atramentum* était quelquefois synonyme à *encaustum;* alors c'était de l'encre faite avec le suc de la sèche et du calmar) *illinibat ita tenui, ut idipsum repercussu claritates colorum excitaret, custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret. Sed et tum ratione magna, ne colorum claritas oculorum aciem offenderet, veluti per lapidem specularem intuentibus e longinquo; et eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.* Il y a certainement contradiction dans cet endroit de Pline, entre *claritates colorum excitaret repercussu*, et *ne claritas colorum aciem oculorum offenderet,* à moins de distinguer la lumière réfléchie de la lumière répercutée ; l'éclat des couleurs, de leur richesse; ce que Dupinet n'a pas fait; il me paraît surtout avoir rendu bien ridiculement *ad manum intuenti demum appareret.* (D.)

enrichissait les couleurs en répercutant la lumière, qui les garantissait de la poussière et des autres ordures, et dont le spectateur ne s'apercevait qu'au toucher; mais la propriété importante de ce vernis était de tempérer l'éclat des couleurs, de les empêcher d'offenser la vue, en faisant de loin entre elles et l'œil l'effet d'une pierre spéculaire, et de donner une austérité secrète à celles qui sont trop fleuries. »

M. Bachelier comparant ce que cette autre traduction de l'endroit de Pline lui apprenait du vernis d'Apelle, avec ce qu'il voyait de l'effet de son eau de cire sur les tableaux qu'il en avait enduits, ne put s'empêcher de croire que cette eau ne fût très-analogue au vernis d'Apelle, tant célébré par les hommes de lettres, et tant regretté par les artistes; car elle rend mate toute la surface du tableau, de manière qu'il semble qu'on ait mis un *talc* [1] devant; elle amortit la trop grande *gaieté* des couleurs; elle garantit l'ouvrage de la poussière et des autres ordures; elle prend aux doigts quand elle est fraîchement appliquée; on ne s'aperçoit de son application qu'au toucher; elle enrichit les couleurs en leur donnant de l'austérité; et si nos yeux pouvaient se défaire de leurs préjugés et s'accoutumer à des tableaux mats, M. Bachelier aurait trouvé le moyen de faire valoir les chefs-d'œuvre des temps passés, et de conserver éternellement ceux qui se font de nos jours, dans leur beauté première, et sans que les couleurs s'en altérassent; ces couleurs étant défendues de toute impression étrangère et nuisible par l'interposition d'une eau limpide, innocente et douce [2] qui n'exerce aucune sorte d'action sur elles.

Mais examinons à la rigueur ce que l'art et nos yeux ont à perdre ou à gagner en regardant une surface mate ou une surface vernissée. Pour cet effet, transportons-nous dans ces galeries, où l'opulence et le bon goût ont rassemblé les productions en peinture les plus précieuses de la Flandre et de l'Italie. Les artistes et les connaisseurs ont le cœur flétri, en voyant des ouvrages destinés à exciter en eux les sentiments les plus vifs et les plus délicieux, ensevelis sous le vernis. Toute la magie de l'art y est étouffée; l'harmonie générale en est presque entièrement dé-

1. Est-il bien vrai que le talc amatisse? Monsieur Bachelier, assurez-vous de ce phénomène. (D.)

2. Voyez ce que j'en dis plus bas. (D.)

truite. On y cherche en vain le prestige de cette perspective aérienne, qui détachait les corps; qui, sur une surface plane, enfonçait l'œil à des profondeurs étonnantes; qui dérobait, je ne dis pas l'égalité, mais l'existence même de cette surface; et qui, s'emparant avec force de l'imagination, la promenait autour des corps. On n'y rencontre plus que des vestiges de cet enchantement, et l'on donne au regret des moments qu'on devrait donner à l'admiration. Un luisant détestable avertit à chaque instant qu'on est devant une toile; son effet égal sur un lointain et sur un terrain avancé qui lui sert d'opposition, contredit le but de l'art et l'intention de l'artiste : ici l'ombre luit, là les clairs sont éteints; l'espace coloré se distribue sous le regard en je ne sais combien de petites portions qui l'affectent toutes d'une manière diverse et confuse; on dirait à certains points que c'est la surface d'un fluide agité, sur lequel une lumière tremblante se joue. S'il arrive que le ciel se mire dans un endroit poli qui réfléchisse tout son éclat, le reste est plongé dans l'obscurité. Il faut se mouvoir et se tordre, pour ainsi dire, autour de l'action pour en saisir les incidents. Hors du jour convenable, le tableau n'est qu'un amas de taches luisantes et grasses, placées à côté les unes des autres, et renfermées dans une belle bordure dorée, c'est-à-dire que, pour un endroit où la peinture expose à l'œil un spectacle enchanteur, il y en a plusieurs où elle ne présente qu'un aspect sale et désagréable; et que, sans le préjugé, l'ostentation, le luxe, et je ne sais combien d'idées accessoires qui nous jouent, qui nous leurrent, et qui nous font des jouissances fantastiques, certains morceaux dont on fait avec raison un cas infini, orneraient cependant moins un cabinet, un appartement, qu'une belle et grande tenture de soie cramoisie.

Voilà ce que le plaisir de la vue doit à l'usage des vernis : passons maintenant à l'intérêt de l'art et à la gloire des artistes. Les vernis ont plusieurs mauvais effets : ils jaunissent[1], ils s'écaillent[2], ils altèrent les couleurs[3].

On remédie aux deux premiers, dira-t-on, en enlevant les

1. Effet des résines qui y entrent. (D.)

2. Effet de la térébenthine. (D.)

3. Effet de l'action de l'huile du vernis sur l'huile employée avec les couleurs. (D.)

vernis adroitement de dessus les tableaux; mais quelque attention que l'on apporte à cette manœuvre, ces molécules précieuses qui constituent la vérité, la délicatesse, la fraîcheur et l'originalité de la touche, cette âme de l'artiste; ce souffle de vie qu'il a si légèrement répandu sur la toile; cette vapeur qui en paraît quelquefois séparée et comme éparse et suspendue en l'air entre les objets peints et l'œil du spectateur, n'en sera-t-elle point écartée? Ce voile tendre et délicat ne sera-t-il point offensé? Ces fleurs conserveront-elles toute leur vivacité et tout leur éclat? Cette poussière si fine qui les colore ne sera-t-elle point dissipée? Ces fruits ne perdront-ils rien de leur duvet? Le velouté de cette étoffe ou son lainer ne sera-t-il point effleuré? Ces chairs si fermes, si rondes, si jeunes, si brillantes, si fraîches, conserveront-elles tous ces charmes? J'en appelle aux connaisseurs : j'en appelle aux tableaux mêmes que le public a sous les yeux, surtout à ceux qui sont tombés dans des mains ignorantes et meurtrières.

Quant au troisième inconvénient, celui d'altérer les couleurs, on convient qu'il est sans remède. Il est fondé dans la nature et du vernis et des couleurs; celles-ci sont composées, celles-là sont simples; il entre dans les unes des matières métalliques, d'autres n'en contiennent point; toutes cependant sont délayées avec une même huile; il y en a qui se sèchent du soir au matin, et même plus promptement, sans le secours de l'huile grasse; il y en a au contraire qui ne sécheraient point sans cette huile; mais l'huile grasse forme sur ces couleurs un éclat choquant qui amatit les clairs et rehausse les ombres; l'embue d'où naît un contraste choquant d'endroits qui luisent et d'endroits qui sont mats, fait sortir des taches désagréables par elles-mêmes, et qui ont encore l'inconvénient de rendre l'accord du tableau difficile. Le peintre ne voit point les objets comme il les a peints; son œil ne peut en embrasser l'ensemble; il ne les juge point; au lieu de travailler par sentiment et de génie, il travaille d'habitude et de mémoire, il contracte une routine qu'on appelle du nom de *faire*. Ce *faire* appartient tellement à tel peintre, qu'on ne s'y trompe jamais; ce qui signifie à la rigueur qu'il appartient rarement à la nature. J'invite les artistes à y penser sérieusement. Le grand modèle est donné; il y a une infinité de *faire* différents, quoi-

qu'il y ait très-peu de chose dans l'art, en quoi il soit permis de différer. Pour convaincre les artistes de la vérité de ce que j'avance, je leur demanderai seulement s'il y a plusieurs bonnes manières de colorier, de dessiner, etc.

L'eau cirée de M. Bachelier est l'unique remède aux différents inconvénients des vernis ; mais si le bon sens, le plaisir des amateurs, l'intérêt de l'art et la gloire des artistes parlent en sa faveur, il a contre lui l'habitude et le préjugé des yeux : s'accoutumeront-ils à voir un tableau mat sur toute sa surface? Nos prétendus connaisseurs souffriront-ils qu'on porte dans la peinture à l'huile une qualité qu'ils ont d'abord élevée jusqu'aux nues, comme une prérogative merveilleuse de la peinture en cire? Nous mettons, dans les objets de luxe et de goût, tant d'inconséquence et de bizarrerie, qu'on pourrait appliquer à celui qui chercherait à fixer par les lois du bon sens, ce qui nous conviendra ou ne nous conviendra pas dans la circonstance dont il s'agit, ce que Térence a dit d'une chose plus folle encore : *O here, quæ res nec modum habet, nec consiliis, ratione modoque tractare non vult. Hæc si quis, tempestatis prope ritu mobilia et cæca fluit intra sorte laboret reddere certa sibi, nihilo plus explicet, ac si insanire paret. Certa ratione modoque*[1]. Il s'agit de savoir si nous voudrons que nos tableaux soient fardés comme nos femmes.

Le vernis formé par l'eau cirée de M. Bachelier ne porte avec lui aucune mauvaise qualité[2], n'altère point les couleurs,

1. « Here, quæ res in se neque consilium, neque modum
Habet ullum, eam consilio regere non potes.
. . . .
. . . . Incerta hæc si tu postules
Ratione certa facere, nihilo plus agas.
Quam si des operam, ut cum ratione insanias. »
TERENT. *Eunuch.*, acte I, sc. I.

La citation, rétablie par M. Brière, est celle-ci. Mais nous ne pensons pas qu'il faille la mettre à la place de celle que Diderot avait faite à sa façon ordinaire. Il y a trop d'écart.

2. Nous demanderons ici à M. Bachelier s'il est bien sûr que l'alcali employé dans son savon de cire n'attaquera pas à la longue l'huile du tableau? Cela mérite la considération la plus sérieuse. Il s'agit de conserver les tableaux, et non pas de les détruire, en cherchant à les faire valoir.

Au reste, son eau de cire ne deviendrait-elle pas beaucoup plus transparente,

n'affaiblit en rien l'effet et la beauté du tableau, fait qu'on en jouit partout également, ne détruit point l'illusion en rappelant l'œil à la toile par des luisants et par des mats déplacés, ne se gerce point, ne s'écaille point, convient également à toutes sortes de peintures, sans en excepter le pastel sur lequel j'en ai vu un essai; soutient en même temps et le plus grand froid et le plus grand chaud [1], se nettoie sans peine et sans danger, etc.

On l'applique à la brosse sur les plafonds, les lambris, le plâtre, le marbre, les boiseries des appartements, les parquets, les équipages, etc. On sait combien l'odeur des vernis est dangereuse; l'eau de cire n'a point d'odeur. Quand elle est sèche, on prend un réchaud de doreur, on le promène partout à la distance convenable pour la remettre en fusion; elle s'incorpore avec les substances en se refroidissant; lorsqu'elle est froide, on la frotte avec une brosse rude, et elle prend tout l'éclat du vernis.

Je ne sais si les chefs-d'œuvre en peinture et en sculpture nous coûtent moins à produire qu'ils ne coûtaient aux Anciens; mais il est évident que nous prenons autant de soin pour détruire les nôtres, qu'ils en prenaient pour conserver les leurs. Ils avaient un vernis qu'ils appliquaient sur leurs tableaux, leurs bronzes et leurs marbres; ils faisaient ainsi à leurs statues mêmes un épiderme en cire qu'ils opposaient aux injures de l'air. Tous les ans régulièrement, nous arrachons la peau aux nôtres avec des éponges chargées d'un fluide dur et graveleux que des ignorants passent sur leur surface à tour de bras. Je fuis les Tuileries dans les jours de cette cruelle opération, comme on fuit une place publique un jour d'exécution.

Autre usage de l'eau de cire; c'est un bon mordant pour la dorure. On sait que, selon la manière ordinaire de dorer les filets, les feuillages, les moulures, en un mot, tous les ornements

si son savon se dissolvait dans l'esprit-de-vin ? Il faut encore interroger là-dessus la chimie. (D.)

1. M. Bachelier croit-il qu'il soutient l'eau froide, l'eau chaude, l'humidité, les vapeurs froides et chaudes? Il ne peut trop multiplier les expériences pour s'assurer de tous ces faits. Plus sa découverte est importante, plus nous avons le droit d'être difficiles avec lui. (D.)

en bois qui sont quelquefois d'un travail assez délicat, sont couverts et gâtés de plusieurs couches qui forment l'assiette de l'or, le soin de les réparer étant communément abandonné à un manœuvre ignorant. L'eau cirée ne fait point d'épaisseur, laisse paraître tout l'art du sculpteur, attache l'or tellement, que la plus forte chaleur ne le sépare point, et la composition en étant assez simple, peut-être que la chimie trouverait un moyen prompt, facile et peu coûteux d'enlever l'or à discrétion, ce qui formerait un objet important, sur lequel M. de Montamy s'est déjà exercé.

Jusqu'à présent on n'a appliqué l'or faux que sur un mordant qui le dissout, ce qui donne lieu à la formation d'un vert-de-gris qui rend cette dorure peu durable et difficile à nettoyer. L'on n'encourra point ces inconvénients avec l'eau de cire.

Attachez votre or par le moyen d'une couche d'eau de cire [1] : quand il sera bien pris, passez dessus une seconde couche de la même eau ; et lorsque votre dorure sera sale, vous la nettoierez comme si elle était d'or fin. Vous pourriez y employer l'eau-forte.

S'il y a quelques circonstances dans la teinture et d'autres arts, où il soit important d'avoir un fluide avec lequel on puisse former au pinceau les traits les plus déliés, nous avertissons les artistes que l'eau de cire a cette propriété.

Voilà tout ce qui nous est parvenu sur la peinture *encaustique* ; nous serions un peu plus content de nous-même, si nous devions nos lumières à d'autres moyens. Mais ceux que nous avons employés nous ont, comme on voit, assez bien réussi ; nous sommes dans l'impossibilité de recourir à d'autres ; le témoignage de notre conscience nous absout à nos propres yeux, quoique nous l'ayons assez délicate ; l'honnêteté de nos vues [2] nous justifiera vraisemblablement aux yeux du public. Ainsi nous persisterons sans scrupule dans le rôle que nous faisons depuis longtemps, d'aller partout, de voir des hommes de tous états, de parler peu, d'écouter beaucoup, d'interroger en répon-

1. Nous craignons qu'attaqué par l'alcali, il ne devienne bleu ou vert. Nous invitons M. Bachelier à s'assurer du contraire par l'expérience, et de voir ce que nous en avons dit plus haut. (D.)

2. L'instruction générale et les progrès de l'art. (D.)

dant, de réfléchir, de comparer et d'écrire. Malheur à Picot [1], s'il me rencontre jamais; car j'en veux à sa découverte. Si la préparation mercurielle de Torrès est réelle, que ne ferait-on pas pour la découvrir? Il y a des moments d'une curiosité si importune [2], qu'on s'exposerait presque à avoir besoin de ce secret, pour le seul plaisir de le connaître et de le publier. Cette œuvre serait bien aussi méritoire que celle de ce brave chevalier romain qui, si ce que l'on nous en dit est vrai, se précipita dans un abîme, à la vérité très-profond et très-effrayant, mais pour un intérêt moins important et moins général.

Si nous découvrons quelque chose de plus que ce que nous avons révélé dans ce mémoire, le public ne l'ignorera pas longtemps.

Une observation par laquelle nous finirons, c'est que tous les détails de pratique dans lesquels nous sommes entrés, forment un assemblage de petits procédés qu'on ne tient que d'un travail journalier, et que d'un grand nombre d'essais réitérés; d'où le lecteur de bon sens conclura avec nous que M. Bachelier s'est longtemps occupé de la peinture en cire, et que la date de ses premières vues ne peut être que fort antérieure à ses dernières découvertes; nous ne pouvons nous dispenser de

1. M. Picot possède le secret de transporter une peinture d'une surface sur une autre. (D.)

2. Mauvaise plaisanterie : fanfaronnade déplacée, surtout dans un endroit où l'on aurait eu très-bonne grâce à prendre le ton sérieux et à conjurer M. Torrès, s'il a en effet une préparation mercurielle particulière, comme je n'en doute point, d'avoir pitié de l'espèce humaine, d'oublier son intérêt personnel en faveur du bien général et de publier une découverte qu'il ne peut garder sans crime. Je ne conçois pas comment il fait pour résister aux reproches secrets de sa conscience, toutes les fois que le hasard offre à sa vue un malheureux attaqué du mal que son remède guérirait. J'avoue qu'à la place de M. Torrès, je me croirais coupable de la mort de tous ceux que mon spécifique aurait empêchés de périr, et que le remède ordinaire aurait tués; et, de l'aveu de M. Torrès, il y a beaucoup de malades dans l'un et l'autre cas. Tout ce que je pourrais me dire à moi-même pour ma justification ne me paraîtrait pas assez honnête, lorsqu'il s'agirait de balancer ma fortune avec la vie de mes semblables. L'avis que je prends la liberté de donner à M. Torrès n'est pas aussi contraire à ses intérêts qu'il pourrait bien se l'imaginer. On aurait beaucoup plus de confiance en sa préparation mercurielle, si elle était connue; et les malades donneraient naturellement la préférence à l'inventeur sur les autres chirurgiens. Au reste, celui qui écrit ces choses se porte bien et serait en état de payer ses soins, si jamais il avait le malheur d'en avoir besoin, malheur qui peut lui arriver comme à tout autre galant homme. (D.)

lui rendre cette justice [1] : puisse-t-elle le dédommager de l'espèce de vol que nous lui faisons [2].

1. M. Bachelier me trouvera toujours également équitable, lorsqu'il sera en état de satisfaire par des faits aux difficultés que je lui ai proposées; il n'aura qu'à m'adresser un mot par les papiers publics, et j'irai chercher la lumière qui me manque. En attendant, je le prie de me compter au nombre des partisans les plus zélés de sa découverte, et de ne regarder toutes mes observations que comme les scrupules d'un homme qui souhaite sincèrement les progrès de sa peinture *encaustique,* et qui cherche à s'assurer des propriétés de son vernis. (D.)

2. Pour épargner au lecteur toutes ces notes, il eût fallu refondre l'ouvrage entier; et heureusement nous n'en avons ni le temps, ni la volonté. Il est incertain qu'il en eût été mieux; et il est très-certain qu'on y remarquerait moins une chose qui nous importe beaucoup, l'impartialité avec laquelle nous avons jugé, et dont chaque note fournit un exemple. Sans compter que les lecteurs impatients, qui se soucient fort peu de savoir qui a tort ou qui a raison dans une querelle d'art, pourvu qu'ils soient bien instruits des procédés de l'artiste, n'auront qu'à passer premièrement toutes les notes, en second lieu tous les endroits du texte où je m'accuse moi-même de longueur et de digression. (D.)

———

SALON DE 1759

Extrait de la *Correspondance* de GRIMM

NOTICE PRÉLIMINAIRE

S'il s'agissait ici d'une édition des *Salons* de Diderot, faite au point de vue de l'histoire de l'art français, on nous demanderait, et l'on aurait raison, quelques détails préliminaires sur les Expositions d'ouvrages d'art qui commencèrent chez nous, à l'imitation de ce qui se faisait déjà en Italie, en 1673. Il nous faudrait, alors, entrer dans une infinité de détails que ne comporte pas notre plan et qui nous éloigneraient beaucoup de notre sujet. Nous serions même, peut-être, incité à donner quelques *Salons* qui ne sont pas de Diderot, mais qui comblent des lacunes. Certes, Diderot ne perdrait point à être mis en parallèle avec les hommes de lettres qui, de son temps, s'exerçaient au même travail de critique, mais il faut faire ce que l'on fait, et il est peut-être plus difficile de se borner que de s'étendre. Nous nous bornerons donc et nous rassemblerons les seuls *Salons* de Diderot, qui sont ceux de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775 et 1781. On sait que les Expositions, après s'être faites d'abord à d'assez longs intervalles, et être devenues annuelles pendant les premières années du règne de Louis XV, ne furent plus que bisannuelles à dater de 1751. On voit que Diderot, depuis 1759 jusqu'à sa mort, n'a laissé passer sans s'en occuper que l'exposition de 1773, pendant laquelle il fit son voyage en Hollande et en Russie, et celles de 1777 et de 1779. En 1783, il était déjà atteint de la maladie qui devait l'emporter l'année suivante. Pour les trois années que nous avons citées, il fut remplacé par un des autres collaborateurs de Grimm. Le manuscrit de ce collaborateur, qui est, croyons-nous, Dupont de Nemours, appartient aujourd'hui à M. Walferdin. Il n'a d'autre intérêt que celui de prouver que nous possédons enfin tous les *Salons* du philosophe.

On peut dire *enfin!* Rien n'a été pénible comme le rassemblement de cette série d'études si vivantes, parfois si profondes, toujours de si bonne foi. Du vivant de Diderot, il n'y avait que quelques privilégiés

qui en connussent l'existence. « Je vous prêterai mes *Salons,* » dit-il à son interlocuteur dans le *Paradoxe sur le Comédien.* C'est parce qu'il en prêtait ainsi quelquefois la copie, que le lecteur favorisé copiait à son tour, qu'on en eut, onze ans après sa mort, un premier échantillon.

Ce fut en l'an quatrième de la République (1795) que parurent chez Buisson, in-8°, d'après une copie trouvée, dit-on, dans l'armoire de fer, aux Tuileries, les *Essais sur la peinture,* suivis des *Observations sur le Salon de peinture de* 1765. En 1798, Naigeon retrancha un *s* au titre du premier de ces ouvrages, qui devint l'*Essai sur la peinture,* et y ajouta un chapitre. Il reproduisit le Salon de 1765 et y joignit celui de 1767, avec les *Pensées détachées sur la peinture.* L'éditeur Belin donna, dans son *Supplément* aux Œuvres de Diderot (1819), le *Salon de* 1761 et les cinq dernières *Lettres sur le Salon de* 1769. Enfin, en 1857, M. Walferdin publia dans la *Revue de Paris,* t. XXXVIII, XXXIX et XL, *les Salons de* 1763, de 1771, de 1775 et de 1781, ainsi que les douze premières *Lettres sur le Salon de* 1769, d'après les copies faites à la Bibliothèque de l'Ermitage, par M. Léon Godard [1].

Quant au *Salon de* 1759, il se trouve dans la *Correspondance* de Grimm, t. II. MM. Walferdin et Brière l'ont fait reproduire dans *l'Artiste* du 9 mars 1845 (4e série, t. III), avec l'intention de le réunir à une édition projetée des *Salons.* Il en a été fait un tirage à part, à vingt-quatre exemplaires, comme spécimen.

Quoique Diderot fût déjà au nombre des amis de Grimm, au moment où celui-ci prit la direction de la *Correspondance littéraire,* il ne paraît pas avoir été un collaborateur très-actif de ce recueil avant 1757. Il y est souvent nommé, on cite de ses mots, de ses opinions, mais c'est tout. Le *Salon de* 1753, qui consiste en une assez courte lettre, n'est certainement pas de sa main. Celui de 1755, qui devrait se trouver dans la lettre d'octobre de cette année, manque comme cette lettre ; quant à celui de 1757, fort court, il est bien de Grimm qui le termine en disant à propos du *Sacrifice d'Iphigénie,* par Van Loo : « M. Diderot aurait voulu voir Ulysse embrasser Agamemnon dans ce moment terrible, pour lui dérober, par ce mouvement de pitié feinte, l'horreur du spectacle ; cela aurait été admirablement dans le caractère d'Ulysse. Je ne sais si l'effet d'une pensée aussi déliée aurait été assez frappant en peinture. »

La personnalité de Grimm se montre très-clairement ici, à notre

1. M. Walferdin qui, comme nous l'avons déjà dit, avait pris part à l'édition Brière, promettait alors une édition complète et prochaine, non-seulement des *Salons,* mais des *Œuvres* de Diderot. Personne ne regrette plus que nous qu'il n'ait pas donné suite à ce projet. Diderot, le public et nous-même, y aurions certainement gagné. Les *Salons* conservés à l'Ermitage ont été en outre communiqués, en 1861, à M. le professeur K. Rosenskranz, que nous avons déjà cité souvent.

avis. Cependant, M. de Chennevières dit (article sur Roslin dans la *Revue universelle des arts*, août 1856) : « De bonne foi, n'est-ce pas Diderot qui a dicté à ce comparse de Grimm les petits *Salons de* 1753 et 1757 ? » Il ajoute en note : « La tête de Diderot passe même, involontairement, par plus d'un trou du masque ; » et il en donne pour preuve la première phrase de ce même passage que nous avons cité : « M. Diderot aurait voulu voir Ulysse embrasser Agamemnon dans ce moment terrible. » Nous croyons que c'est pousser trop loin le mépris de Grimm et exagérer l'influence de Diderot sur lui. Il faut bien dire la vérité. Ce n'est pas Diderot qui avait de l'influence sur Grimm et qui se servait de lui, c'est Grimm qui se servait de Diderot et le dirigeait. On peut prendre au pied de la lettre ces mots de Diderot (*Salon de* 1765) : « Si j'ai quelques notions réfléchies de la peinture et de la sculpture, c'est à vous, mon ami, que je les dois. » C'est en effet Grimm qui, dans l'intérêt de sa *Correspondance*, a dressé Diderot à ce métier de critique d'art. L'élève a bien vite dépassé le maître de mille coudées, mais il n'en a pas moins été créé par lui et mis par lui en rapport avec les artistes qui l'ont ensuite fait entrer plus avant dans les secrets du métier. D'autre part, nous connaissons maintenant (*nous* représente ici nos lecteurs autant que nous-même) assez bien Diderot pour savoir que, s'il donnait à Grimm ses *petits papiers*, il ne cherchait nullement à déguiser sa façon d'écrire, et que le *je* s'y étalait, sans que Grimm songeât à s'en formaliser : bien plutôt, il se faisait honneur, toutes les fois qu'il le pouvait, de cette collaboration, sauf à placer en note ses propres observations. Le *Salon* de 1765 est significatif à cet égard ; et si on ne l'a pas assez remarqué, c'est qu'on s'en est trop souvent rapporté à l'édition de ce Salon donnée par Naigeon et suivie par les éditeurs plus récents, édition dans laquelle les notes de Grimm avaient été systématiquement supprimées. Or Grimm ne nomme Diderot qu'à partir du Salon de 1759. Nous pourrions donc nous fier à lui, quand même nous n'aurions pas à ajouter à son témoignage celui de Naigeon, qui ne l'aimait pas, qui ne songeait pas qu'on pût discuter un jour ces questions d'attribution, et qui dit formellement, dans une note de l'*Essai sur la peinture*, note oubliée par l'éditeur Brière : « Le premier des *Salons* de Diderot est de l'année 1759. »

On nous saura gré d'arrêter ici cette *Notice* sans y mêler des considérations sur les qualités de Diderot en tant que critique d'art. Il nous faut cependant faire remarquer que, s'il y a dans tous ses jugements une grande bonne foi et un ardent amour du beau, il n'échappe pas toujours aux impressions du moment et à certaines théories qui ressortissent plutôt à la littérature qu'à l'art proprement dit. Mais on peut affirmer, quant à ses amitiés pour certains artistes, que ce ne sont pas

elles qui ont dicté ses jugements, mais, au contraire, qu'elles sont nées de ces jugements.

On trouvera dans les *Salons* de 1765 et de 1767 plusieurs notes signées de Naigeon le jeune. Elles proviennent d'un exemplaire de l'édition donnée par son frère, dont M. Louis Barbier nous a procuré la communication. De ces notes très-nombreuses, en grande partie admiratives à l'excès et, pour l'autre part, trop personnelles, nous avons dû ne prendre que celles qui avaient le caractère de renseignements.

Le système d'annotation que nous avons suivi a consisté à ramener les *Salons* nouvellement retrouvés au type de celui de 1765; c'est-à-dire que nous avons donné à chaque tableau cité le numéro qu'il portait dans le livret de l'Exposition. Nous y avons ajouté, autant que nous l'avons pu, le nom de son possesseur et l'indication des gravures qui en ont été faites. Nous avons donné en outre une très-succincte notice biographique la première fois que se présentait le nom d'un artiste. Ce travail, devenu un peu plus facile aujourd'hui par les recherches nombreuses et savantes de MM. de Chennevières, Charles Blanc, Edmond et Jules de Goncourt, Anatole de Montaiglon, Eudore Soulié et nombre d'autres, recherches consignées soit dans leurs livres, soit dans les journaux : *Archives de l'Art français, Revue universelle des Arts, Gazette des Beaux-Arts,* etc., ce travail, disons-nous, est cependant encore assez ardu pour que nous réclamions l'indulgence. En général, Diderot a plus donné aux critiques de notre temps que ceux-ci ne lui ont rendu. Remercions cependant MM. J.-J. Guiffrey et de Montaiglon qui, en réimprimant textuellement la suite des livrets des *Salons* depuis leur origine jusqu'en 1800, nous ont rendu le plus grand service, ainsi qu'à tous les amis de l'art trop longtemps dédaigné de notre XVIIIe siècle.

SALON DE 1759

« Après tous les éloges prodigués par nos journalistes sans goût et sans jugement, aux tableaux exposés cette année par l'Académie royale de peinture et de sculpture, vous ne serez pas fâché de vous former une idée moins vague et plus juste de cette exposition. Ce que vous allez lire s'adresse à moi, et vous fera sans doute plus de plaisir que tout ce que j'aurais pu écrire à ce sujet. »

Correspondance de Grimm, 1er novembre 1759.

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

Voici à peu près ce que vous m'avez demandé. Je souhaite que vous puissiez en tirer parti. Beaucoup de tableaux, mon ami, beaucoup de mauvais tableaux. J'aime à louer, je suis heureux quand j'admire, je ne demandais pas mieux que d'être heureux et d'admirer...

MICHEL VAN LOO[1].

C'est un *Portrait du maréchal d'Estrées*[2] qui a l'air d'un petit fou ou d'un spadassin déguisé.

1. Louis-Michel Van Loo, né à Toulon en 1707, élève de son père Jean-Baptiste Van Loo, mort à Paris le 20 mars 1771. Il était, en 1759, écuyer, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, premier peintre du roi d'Espagne, ancien recteur de l'Académie royale, dont il avait été élu membre en 1733. — Nous ferons remarquer que l'ordre suivi par Diderot est, à peu de chose près, l'ordre même du livret du Salon.

2. Tableau de 4 pieds 1/2 de haut sur 3 pieds 1/2 de large ; n° 1.

C'en est un autre de *Madame de Pompadour*, plus droit et plus froid! un visage précieux, une bouche pincée, de petites mains d'un enfant de treize ans, un grand panier en éventail, une robe de satin à fleurs, bien imité, mais d'un mauvais choix. Je n'aime point en peinture les étoffes à fleurs; elles n'ont ni simplicité ni noblesse. Il faut que les fleurs papillotent avec le fond, qui, s'il est blanc surtout, forme comme une multitude de petites lumières éparses. Quelque habile que fût un artiste, il ne ferait jamais un beau tableau d'un parterre, ni un beau vêtement d'une robe à fleurs... Ce portrait a sept pieds et demi de hauteur sur cinq pieds et demi de large; imaginez l'espace que ce panier à guirlandes doit occuper...

Ces deux portraits et quelques autres [1] qui n'intéressent pas davantage sont de Michel Van Loo.

RESTOUT [2].

Il y a de Restout une *Annonciation* [3] : je ne sais ce que c'est. Un *Aman* [4] sortant du palais d'Assuérus, irrité de ce que Mardochée ne l'adore pas; voilà ce qu'on lit sur le livre, mais on n'en devine rien sur la toile. Si la foule qui s'ouvre devant l'homme fier qui passe, s'inclinait ou se prosternait, et qu'on remarquât un seul homme debout, on dirait : voilà Mardochée. Mais le peintre a fait le contraire; un seul fléchit le genou, le reste est debout, et l'on cherche en vain le personnage intéressant. D'ailleurs nulle expression, point de distance entre les plans, une couleur sombre, des lumières de nuit. Cet artiste use plus d'huile à sa lampe que sur sa palette... Une *Purification de la Vierge* [5], du même, je ne la remets pas; c'est peut-être vous en dire du mal.

1. Il y avait, du même peintre, quatre autres portraits de dames sous le même numéro.

2. Jean Restout (IIe du nom), né à Rouen le 26 mars 1692, mort au Louvre le 1er janvier 1768, était recteur de l'Académie depuis 1752.

3. Tableau de 9 pieds de haut sur 6 de large; fait pour les Bénédictins d'Orléans; n° 4.

4. Tableau de 8 pieds 8 pouces de haut sur 6 pieds 6 pouces de large; n° 5.

5. Tableau de 10 pieds 1/2 de large sur 6 pieds 1/2 de haut. Fait pour la chapelle des Feuillants, rue Saint-Honoré; n° 6.

CARLE VAN LOO[1].

Enfin nous l'avons vu ce tableau fameux de *Jason et Médée*[2], par Carle Van Loo. O mon ami, la mauvaise chose! C'est une décoration théâtrale avec toute sa fausseté; un faste de couleur qu'on ne peut supporter; un Jason d'une bêtise inconcevable. L'imbécile tire son épée contre une magicienne qui s'envole dans les airs, qui est hors de sa portée, et qui laisse à ses pieds ses enfants égorgés. C'est bien cela! Il fallait lever au ciel des bras désespérés, avoir la tête renversée en arrière; les cheveux hérissés! une bouche ouverte qui poussât de longs cris, des yeux égarés... Et puis, une petite Médée[3], courte, raide, engoncée, surchargée d'étoffes; une Médée de coulisses; pas une goutte de sang qui tombe de la pointe de son poignard et qui coule sur ses bras; point de désordre, point de terreur. On regarde, on est ébloui et on reste froid. La draperie qui touche au corps a le mat et les reflets d'une cuirasse: on dirait d'une plaque de cuivre jaune. Il y a sur le devant un très-bel enfant renversé sur les degrés arrosés de son sang; mais il est sans effet. Ce peintre ne pense ni ne sent : un char d'une pesanteur énorme! Si ce tableau était un morceau de tapisserie, il faudrait accorder une pension au teinturier. J'aime mieux ses *Baigneuses*[4] : c'est un autre tableau, où l'on voit des femmes nues au sortir du bain; l'une, par devant, à qui l'on présente une chemise, et l'autre par derrière. Celle-ci n'a pas le visage agréable; je lui trouve le bas des reins plat, elle est noire, ses chairs sont molles. La main droite de l'autre m'a paru, sinon estropiée et trop petite, du moins désagréable: elle a les doigts recourbés. Pourquoi ne les avoir pas étendus? La figure serait mieux appuyée sur le plat de la main, et cette main aurait été d'un meilleur choix. Il y a de la volupté dans ce

1. Charles-André, dit Carle Van Loo, élève de son frère aîné Jean-Baptiste Van Loo, né à Nice le 15 février 1705, mort à Paris le 15 juillet 1765, était alors écuyer, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, recteur de l'Académie depuis 1754, directeur de l'École royale des élèves protégés.

2. Tableau de 10 pieds de large sur 7 de haut; nº 7.

3. C'était Mlle Clairon qui avait servi de modèle. Le Jason était Le Kain. Vendu ,200 livres, vente Julienne, 1777.

4. Tableau de 7 pieds de haut sur 6 de large; nº 8. Chez M. de Fontferrière; gravé par Lempereur.

tableau; mais c'est moins peut-être le talent de l'artiste qui nous arrête que notre vice. La couleur a bien de l'éclat. Les femmes occupées à servir les figures principales sont éteintes avec jugement, vraies, naturelles et belles, sans causer de distraction.

COLLIN DE VERMONT[1] ET JEAURAT[2].

Il y a de Collin de Vermont une mauvaise *Adoration des Rois*; de Jeaurat des *Chartreux en méditation*[3] : c'est pis encore. Point de silence, rien de sauvage, rien qui rappelle la justice divine, nulle idée, nulle adoration profonde, nul recueillement intérieur, point de terreur, point d'extase; cet homme ne s'est pas douté de cela. Si son génie ne lui disait rien, que n'allait-il aux Chartreux[4]? il aurait vu là ce qu'il n'imaginait pas. Mais croyez-vous qu'il l'eût vu? S'il y a peu de gens qui sachent regarder un tableau, y a-t-il bien des peintres qui sachent regarder la nature?..

Je ne vous dirai rien de quatre petits tableaux du même : ce sont des *Musulmans qui conversent*, des *Femmes du sérail qui travaillent*, une *Pastorale*, un *Jardinier avec sa Jardinière*. C'est le coloris de Boucher sans ses grâces, sans son feu, sans sa finesse. Que le costume y soit bien observé, j'y consens; mais c'est de toutes les parties de la peinture celle dont je fais le moins de cas.

NATTIER[5].

Voici une *Vestale*[6] de Nattier, et vous allez imaginer de la jeunesse, de l'innocence, de la candeur, des cheveux épars, une draperie à grands plis ramenée sur la tête et dérobant une partie du front, un peu de pâleur, car la pâleur sied bien à la piété ainsi qu'à la tendresse : rien de cela; mais à la place une

1. Hyacinthe Collin de Vermont, né à Versailles en 1693, élève et filleul de Rigaud, mort en 1761. Il était, en 1759, adjoint à recteur.

2. Étienne Jeaurat, né à Paris le 8 février 1699, élève de Wieughels, mort à Versailles le 14 décembre 1769. Professeur depuis 1743.

3. Tableau de 3 pieds sur 4; n° 10.

4. Diderot renvoie le peintre aux tableaux de Le Sueur, représentant la vie de saint Bruno, tableaux qui se trouvaient alors dans la chapelle des Chartreux, et qui sont aujourd'hui au Louvre.

5. Jean-Marc Nattier, né à Paris le 17 mars 1685, élève de son père Marc Nattier, mort le 7 novembre 1766; professeur depuis 1752.

6. Tableau de 4 pieds 1/2 de large sur 4 pieds de haut; n° 14.

coiffure de tête élégante, un ajustement recherché, toute l'afféterie d'une femme du monde à sa toilette, et des yeux pleins de volupté, pour ne rien dire de plus.

HALLÉ[1].

Hallé a fait deux pendants des *Dangers de l'amour et du vin*[2]. Ici, des nymphes enivrent un satyre d'une belle brique, bien dure, bien jaunâtre et bien cuite; et puis, à côté de cette figure qui sort du four d'un potier, nul esprit, nulle finesse, point de mouvement, point d'idée, mais le coloris de Boucher. Cet homme, qu'on a très-bien nommé le Fontenelle de la peinture, finira par les gâter tous.

VIEN[3].

La *Piscine miraculeuse*[4] de Vien est une grande composition qui n'est pas sans mérite. Le Christ y a l'air benêt comme de coutume. Tout le côté droit est brouillé d'un tas de figures jetées pêle-mêle sans effet et sans goût; mais la couleur m'a paru vraie. Au-dessus des malades il y a un ange qui est très-bien en l'air. Derrière le Christ, un apôtre en gris de lin que Le Sueur ne dédaignerait pas, mais qu'il revendiquerait peut-être; et sur le milieu un malade assis par terre qui fait de l'effet. Il est vrai qu'il est vigoureux et gras, et que Sophie[5] a raison quand elle dit que s'il est malade, il faut que ce soit d'un cor au pied...

Jésus-Christ rompant le pain à ses disciples[6],

Saint-Pierre, à qui Jésus demande, après la pêche, s'il l'aime[7],

La Musique[8],

1. Noël Hallé, né à Paris le 2 septembre 1711, mort le 5 juin 1781; professeur.
2. Chacun de ces tableaux avait 4 pieds de large sur 3 pieds de haut; n° 16.
3. Joseph-Marie Vien, fait comte sous l'empire, était né le 18 juin 1716 à Montpellier. Il mourut à Paris le 27 mars 1809. Adjoint à professeur en 1754, il était professeur en 1759.
4. Tableau de 17 pieds de largeur sur 10 de hauteur; n° 18. Ce tableau est à Marseille.
5. Mlle Voland.
6. Tableau de 12 pieds de hauteur sur 8 de largeur; n° 19.
7. Tableau de 9 pieds de hauteur sur 5 de largeur; n° 20.
8. Tableau de 4 pieds 4 pouces sur 3 pieds 3 pouces; n° 22.

Une Résurrection du Lazare[1],

sont quatre tableaux du même dont je ne sens pas le mérite. Vous rappelez-vous la *Résurrection du Lazare* par Rembrandt, ces disciples écartés, ce Christ en prière, cette tête enveloppée du linceul dont on ne voit que le sommet, et ces deux bras effrayants qui sortent du tombeau? Ces gens-ci croient qu'il n'y a qu'à arranger des figures; ils ne savent pas que le premier point, le point important, c'est de trouver une grande idée; qu'il faut se promener, méditer, laisser là les pinceaux, et demeurer en repos jusqu'à ce que la grande idée soit trouvée.

LA GRENÉE[2].

Il y a d'un La Grenée une *Assomption*[3], *Vénus aux forges de Lemnos demandant à Vulcain des armes pour son fils*[4], un *Enlèvement de Céphale par l'Aurore*[5], un *Jugement de Pâris*[6], un *Satyre qui s'amuse du sifflet de Pan*[7], et quelques petits tableaux, car les précédents sont grands. Si j'avais eu à peindre la descente de Vénus dans les forges de Lemnos, on aurait vu les forges en feu sous des masses de roches, Vulcain debout devant son enclume, les mains appuyées sur son marteau, la déesse toute nue lui passant la main sous le menton; ici le travail des Cyclopes suspendu, quelques-uns regardant leur maître que sa femme séduit, et souriant ironiquement; d'autres, cependant, auraient fait étinceler le fer embrasé; les étincelles dispersées sous leurs coups auraient écarté les Amours dans un coin, ces enfants turbulents auraient mis en désordre l'atelier du forgeron. Et qui aurait empêché qu'un des Cyclopes n'en eût saisi un par les ailes pour le baiser? Le sujet était de poésie et d'imagination, et j'aurais tâché d'en montrer. Au lieu de

1. Tableau de 7 pieds en carré; nº 21.

2. Louis-Jean-François La Grenée, dit *l'aîné*, né à Paris le 30 décembre 1724 élève de Carle Van Loo, mort le 19 juin 1805; adjoint à professeur depuis 1758.

3. Tableau de 13 pieds de haut sur 10 de large; destiné pour l'église collégial de la ville de Douai; nº 24.

4. Tableau de 16 pieds de long sur 9 de haut; nº 25.

5. Tableau de 9 pieds de haut sur 6 de large; nº 26.

6. Tableau de 9 pieds de haut sur 8 de large; nº 27. — Ces trois tableaux étaient destinés à être exécutés en tapisserie à la manufacture d'Aubusson.

7. Petit tableau ovale, tiré du cabinet de M. de Julienne; nº 28.

cela, c'est une grande toile nue où quelques figures oisives et muettes se perdent. On ne regarde ni Vulcain, ni la déesse. Je ne sais s'il y a des Cyclopes. La seule figure qu'on remarque, c'est un homme placé sur le devant qui soulève une poutre ferrée par le bout...

Et ce *Jugement de Pâris,* que vous en dirai-je? Il semble que le lieu de la scène devait être un paysage écarté, silencieux, désert, mais riche; que la beauté des déesses devait tenir le spectateur et le juge incertains; qu'on ne pouvait rencontrer le vrai caractère de Pâris que par un coup de génie. M. de La Grenée n'y a pas vu tant de difficultés. Il était bien loin de soupçonner l'effet sublime du lieu de la scène... Son jeune *Satyre qui s'amuse du sifflet de Pan* a plus de gorge qu'une jeune fille. Le reste, c'est de la couleur, de la toile et du temps perdu.

CHALLE[1].

Je n'ai pas mémoire d'avoir vu un *Saint Hippolyte dans la prison*[2], ni un *Domine non sum dignus*[3], ni une *Lucrèce présentant le poignard à Brutus*[4], ni les autres tableaux[5] de Challe. Vous savez avec quelle dédaigneuse inadvertance on passe sur les compositions médiocres.

CHARDIN[6].

Il y a de Chardin un *Retour de chasse*[7]; des *Pièces de gibier*[8]; un *Jeune Élève qui dessine, vu par le dos;* une *Fille*

1. Michel-Ange-Charles Challe, né à Paris en 1718, mort en 1778. Professeur pour la perspective; il était académicien depuis 1753.

2. Tableau de 10 pieds de haut sur 8 de large, pour l'église Saint-Hippolyte; n° 31.

3. Tableau de 7 pieds de haut sur 5 de large, pour le Chapitre des Feuillants de la rue Saint-Honoré; n° 32.

4. Tableau de 6 pieds 1/2 de haut sur 5 de large; n° 33.

5. Challe n'avait à cette exposition qu'un autre tableau, le portrait du sculpteur Mignot; n° 34.

6. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, né à Paris en 1699, élève de Cazes et de Noël Coypel, mort en 1779. Conseiller (1743) et trésorier (1755) de l'Académie.

7. Tableau d'environ 7 pieds de haut sur 4 de large (n° 35) qui appartenait à M. le comte du Luc.

8. Deux tableaux de 2 pieds 1/2 de haut sur 2 pieds de large (n° 36) qui appartenaient à M. Trouard, architecte.

qui fait de la tapisserie[1]; deux petits tableaux de *Fruits*[2]; c'est toujours la nature et la vérité. Vous prendriez les bouteilles par le goulot si vous aviez soif; les pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main. M. Chardin est homme d'esprit, il entend la théorie de son art; il peint d'une manière qui lui est propre, et ses tableaux seront un jour recherchés. Il a le faire aussi large dans ses petites figures que si elles avaient des coudées. La largeur du faire est indépendante de l'étendue de la toile et de la grandeur des objets. Réduisez tant qu'il vous plaira une *Sainte Famille* de Raphaël et vous n'en détruirez point la largeur du faire.

AVED[3].

Une belle chose c'est le *Portrait du maréchal de Clermont-Tonnerre*[4], peint par Aved. Il est debout, à côté de sa tente, en bottines, avec la veste de buffle à petits parements retroussés et le ceinturon de cuir. Je voudrais que vous vissiez avec quelle vérité de couleur et quelle simplicité cela est fait! De près, la figure paraît un peu longue; mais c'est un portrait, l'homme est peut-être ainsi. D'ailleurs, éloignez-vous de quelques pas et ce défaut, si c'en est un, n'y sera plus. Il me fâche seulement qu'on soit si bien peigné dans un camp. Il y a là une perruque que Van Dick aurait, je crois, un peu ébouriffée; mais je suis trop difficile.

LA TOUR[5].

La Tour avait peint plusieurs pastels qui sont restés chez lui, parce qu'on lui refusait les places qu'il demandait.

1. Deux tableaux de 1 pied de haut sur 7 pouces de large (n°) 39 qui appartenaient à M. Cars, graveur du roi. Chardin avait déjà traité ces sujets. Une de ces répétitions a été vendue, vente P. H. Lemoyne (1828), 40 francs.

2. Il y avait quatre tableaux de fruits de Chardin à cette exposition, tous de 1 pied 1/2 de large sur 13 pouces de haut (n°s 37 et 38); deux appartenaient à l'abbé Trublet, et deux à M. Sylvestre, maître à dessiner du roi.

3. Jacques-André Aved, né à Douai en 1702, élève de Bernard Girard et de Le Bel; mort en 1766; était conseiller depuis 1744.

4. Tableau de 11 pieds de hauteur sur 7 pieds de largeur; n° 42.

5. Maurice-Quentin de La Tour, né à Saint-Quentin le 5 septembre 1704, élève de Spoède, mort dans sa ville natale le 17 février 1788, était conseiller depuis 1751.

BACHELIER[1].

Bachelier a fait une grande et mauvaise *Résurrection*[2], à la manière de peindre du comte de Caylus[3]. Monsieur Bachelier, croyez-moi, revenez à vos tulipes; il n'y a ni couleur, ni composition, ni expression, ni dessin dans votre tableau. Ce Christ est tout disloqué; c'est un patient dont les membres ont été mal reboutés. De la manière dont vous avez ouvert ce tombeau, c'est vraiment un miracle qu'il en soit sorti, et, si on le faisait parler d'après son geste, il dirait aux spectateurs : « Adieu, messieurs, je suis votre serviteur, il ne fait pas bon parmi vous et je m'en vais. » Tous ces chercheurs de méthodes nouvelles n'ont point de génie.

VERNET[4].

Nous avons une foule de *Marines* de Vernet : les unes locales, les autres idéales; et, dans toutes, c'est la même imagination, le même feu, la même sagesse, le même coloris, les mêmes détails, la même variété. Il faut que cet homme travaille avec une facilité prodigieuse. Vous connaissez son mérite. Il est tout entier dans quatorze ou quinze tableaux. Les mers se soulèvent et se tranquillisent à son gré; le ciel s'obscurcit, l'éclair s'allume, le tonnerre gronde, la tempête s'élève, les vaisseaux s'embrasent; on entend le bruit des flots, les cris de ceux qui périssent; on voit..., on voit tout ce qui lui plaît.

1. Jean-Jacques Bachelier, né à Paris en 1724, mort le 13 avril 1806, était académicien, comme peintre de fleurs, depuis 1752.

2. Tableau de 17 pieds de haut sur 14 de large (n° 58) destiné pour l'église de Saint-Sulpice.

3. C'est-à-dire à la cire. Voir ci-dessus l'*Histoire et le secret de la peinture en cire*.

4. Claude-Joseph Vernet, né à Avignon le 14 août 1714, élève de Bernardino Fergioni à Rome, mort à Paris en 1789, était académicien depuis 1753. Il avait, à ce Salon, deux vues du port de Bordeaux, l'une prise du côté des Salinières, l'autre du Château-Trompette; une vue d'Avignon et plusieurs autres tableaux sous le même numéro. Le n° 608 du Musée du Louvre : *Paysage, effet de clair de lune*, signé : *J. Vernet, f.* 1759, et qui a été gravé par Daudet dans le *Musée français*, doit être un de ces tableaux. Les deux vues de Bordeaux sont au même Musée, sous les n°s 600 et 601. Ils faisaient partie de la collection de Louis XV.

M[me] VIEN[1].

Les morceaux d'histoire naturelle de M[me] Vien ont le mérite qu'il faut désirer : la patience et l'exactitude. Un portefeuille de sa façon instruirait autant qu'un cabinet, plairait davantage et ne durerait pas moins.

DROUAIS[2].

Si vous êtes curieux de visages de plâtre, il faut regarder les portraits de Drouais. Mais à quoi tient cette fausseté? Cela n'est pas dans la nature, ces gens voient donc d'une façon et font d'une autre.

DESHAYS[3].

On loue un *Martyre de saint André*[4], par Deshays. Je ne saurais qu'en dire. Il est placé trop haut pour mes yeux... Quant à son *Hector exposé sur les rives du Scamandre*[5], il est vilain, dégoûtant et hideux. C'est un malfaiteur ignoble qu'on a détaché du gibet... Il y a du même *Une Marche de voyageurs dans les montagnes*, je n'ose juger des figures ; mais je crois le paysage beau, il m'a rappelé plusieurs fois. Les arbres, les roches, les eaux font un bel effet. Il y a de la poésie dans la composition et de la force dans la couleur. Quand on compare ce morceau avec les autres du même, on dirait qu'il n'est pas de lui. O la belle solitude! Je l'imagine avec plaisir. M*** dit que c'est une imagination. Je le croirais bien.

1. M[me] Vien (Marie Reboul), née à Paris en 1728, élève de son mari, morte en 1805, était académicienne depuis 1757. Elle avait exposé, en 1759, des fleurs, des papillons, une perdrix, etc.

2. François-Hubert Drouais, qui signait : *Drouais le fils*, était né à Paris le 14 décembre 1727, il y mourut le 21 octobre 1775. Il étudia sous Nonnotte, Carle Van Loo, Natoire et Boucher. Il était académicien depuis 1758. Les portraits qu'il avait exposés en 1759 sont anonymes au livret, sauf ceux de Coustou et de Bouchardon.

3. Jean-Baptiste Deshays, dit le Romain, né à Rouen en 1729, mort à Paris en 1765, était académicien depuis 1758.

4. Grand tableau destiné pour l'église Saint-André de Rouen ; n° 91.

5. Sujet tiré de l'*Iliade*, chant XXII ; tableau de 8 pieds de haut sur 5 de large n° 92.

PARROCEL[1].

Agar chassée par Abraham[2], errante dans le désert, manquant d'eau et de pain, et s'éloignant de son fils qui expire : quel sujet! La misère, le désespoir, la mort! De par Apollon, dieu de la peinture, nous condamnons le sieur Parrocel, auteur de cette maussade composition, à lécher sa toile jusqu'à ce qu'il n'y reste rien, et lui défendons de choisir à l'avenir des sujets qui demandent du génie.

GREUZE[3].

Les Greuze ne sont pas merveilleux cette année. Le faire en est raide et la couleur fade et blanchâtre. J'en étais tenté autrefois; je ne m'en soucie plus.

DOYEN[4].

La *Mort de Virginie*[5], par Doyen, est une composition immense où il y a de très-belles choses. Le défaut, c'est que les figures principales sont petites, et les accessoires grandes. Virginie est manquée. Ce n'est ni Appius, ni Claudius, ni le père, ni la fille qui attachent, mais des gens du peuple, des soldats et d'autres personnages qui sont aussi du plus beau choix, et des draperies d'un moelleux, d'une richesse et d'un ton de couleur surprenant. Il y a de lui d'autres morceaux qui

1. Joseph-Ignace-François Parrocel, le dernier de cette famille qui, pendant plus d'un siècle, compta au moins six peintres de talent, né à Avignon en 1705, mort en 1781, était agréé depuis 1755.

2. Tableau de 12 pieds en carré, pour l'abbaye des Bénédictins du mont Saint-Quentin; n° 101.

3. Jean-Baptiste Greuze, né à Tournus le 21 août 1725, mort à Paris le 21 mars 1805, élève de Grandon, était agréé depuis 1755. Il avait, au Salon de 1759, seize tableaux ou dessins de petite dimension.

4. Gabriel-François Doyen, né à Paris en 1726, mort à Saint-Pétersbourg le 5 juin 1806, avait été agréé en 1758 pour son tableau *la Mort de Virginie*, qui ne fut exposé qu'en 1759. Ses tableaux sont rares. Plusieurs sont en Russie.

5. Tableau de 20 pieds de largeur sur 12 de hauteur; n° 119. L'esquisse terminée de ce tableau (4 pieds sur 2 pieds 4 pouces) a été vendue 440 livres, vente Felino (1775). Acquis par la cour de Parme.

sont fort inférieurs à celui-ci. Sa *Fête au Dieu des Jardins*[1] est coloriée vigoureusement, mais elle dégoûte. De grosses femmes, endormies et enivrées, des masses de chair monstrueuses et mal arrangées; cependant de la chaleur, de la poésie et de l'enthousiasme. Cet homme deviendra un grand artiste ou rien; il faut attendre. Les amateurs disent que la vanité le perdra; c'est-à-dire qu'il sent leur médiocrité et qu'il méprise leurs conseils. Vous n'en prendrez pas, vous, plus mauvaise opinion.

BOUCHER[2].

Avant de passer à la sculpture, il ne faut pas que j'oublie une petite *Nativité* de Boucher. J'avoue que le coloris en est faux, qu'elle a trop d'éclat, que l'enfant est de couleur rose, qu'il n'y a rien de si ridicule qu'un lit galant en baldaquin dans un sujet pareil ; mais la Vierge est si belle, si amoureuse et si touchante! Il est impossible d'imaginer rien de plus fini ni rien de plus espiègle que ce petit saint Jean, couché sur le dos, qui tient un épi. Il me prend toujours envie d'imaginer une flèche à la place de cet épi... et puis des têtes d'anges plus animées, plus gaies, plus vivantes ; le nouveau-né le plus joli! Je ne serais pas fâché d'avoir ce tableau. Toutes les fois que vous viendriez chez moi vous en diriez du mal, mais vous le regarderiez.

VASSÉ[3], PAJOU[4], MIGNOT[5].

Je n'ai vu parmi un grand nombre de morceaux de sculpture qu'une *Nymphe*, de grandeur naturelle, par Vassé; un *Buste de Le Moyne*[6], par un de ses élèves, M. Pajou, et une

1. Tableau de 8 pieds 1/2 de large sur 7 pieds 1/2 de haut; n° 120. Appartenait à M. Wattelet, receveur général des finances, associé libre de l'Académie.

2. François Boucher, né à Paris le 29 septembre 1703, mort le 31 mai 1770, était académicien depuis 1734. Le petit tableau dont il est question ici ne figure pas au livret; nous ne pouvons donc pas affirmer qu'il s'agit ici de la *Nativité*, vendue 800 livres à la vente Randon de Boisset (1777).

3. Louis-Claude Vassé, né en 1716, mort le 1er décembre 1772, élève de Richardon, était adjoint à professeur.

4. Augustin Pajou, né à Paris le 19 septembre 1730, mort le 8 mai 1809, était agréé en 1759.

5. Mignot était agréé en 1759.

6. Ce buste n'est pas nommé au livret.

Diane[1], à ce que je crois, par Mignot... La nymphe ne me paraît pas inférieure à la *Dormeuse* qui rassemblait tout le monde autour d'elle au dernier Salon. Elle est couchée nonchalamment, elle tient une coquille d'une main, elle est accoudée sur son autre bras. La tête a de la jeunesse, des grâces, de la vérité, de la noblesse, il y a partout une grande mollesse de chair, et par-ci par-là des vérités de détail qui font croire que cet artiste ne s'épargne pas les modèles. Mais comment fait-il pour en trouver de beaux? O le beau buste que celui de Le Moyne! il vit, il pense, il regarde, il voit, il entend, il va parler. C'est encore une belle chose que ce buste de *Diane;* on croirait que c'est un morceau réchappé des ruines d'Athènes ou de Rome. Quel visage; comme cela est coiffé! comme cette draperie de tête est jetée! et ces cheveux, et cette plante qui court autour!...

Nous avons beaucoup d'artistes, peu de bons, pas un excellent, ils choisissent de beaux sujets, mais la force leur manque. Ils n'ont ni esprit, ni élévation, ni chaleur, ni imagination. Presque tous pèchent par le coloris. Beaucoup de dessin, point d'idée.

1. Petite figure de 2 pieds de hauteur.

SALON DE 1761

Publié en 1819

SALON DE 1761

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

Voici, mon ami, les idées qui m'ont passé par la tête à la vue des tableaux qu'on a exposés cette année au Salon. Je les jette sur le papier, sans me soucier ni de les trier ni de les écrire. Il y en aura de vraies, il y en aura de fausses. Tantôt vous me trouverez trop sévère, tantôt trop indulgent. Je condamnerai peut-être où vous approuveriez ; je ferai grâce où vous condamneriez ; vous exigerez encore ou je serai content. Peu m'importe. La seule chose que j'ai à cœur, c'est de vous épargner quelques instants que vous emploierez mieux, dussiez-vous les passer au milieu de vos canards et de vos dindons[1].

LOUIS-MICHEL VAN LOO.

Le premier tableau qui m'ait arrêté est le *Portrait du Roi*[2]. Il est beau, bien peint, et on le dit très-ressemblant. Le peintre a placé le monarque debout, sur une estrade. Il passe. Il a la tête nue. Sa longue chevelure descend en boucles sur ses épaules. Il est vêtu du grand habit de cérémonie. Sa main droite est appuyée sur le bâton royal. Il tient, de la gauche, un chapeau chargé de plumes. Le manteau royal qui couvre sa

1. Chez M[me] d'Épinay.

2. Tableau de 8 pieds de hauteur sur 10 de largeur ; n° 1. Il y a, à Versailles, n° 2,207, une tapisserie de Cozette, d'après le portrait du roi fait par Michel Van Loo en 1760, après son retour d'Espagne.

poitrine et ses épaules, descendant entre le fond du tableau et ses jambes, qu'on voit depuis le milieu de la cuisse, achève de détacher ces parties de la toile, et celles-ci entraînent les autres. Seulement ce volume d'hermine qui bouffe tout autour du haut de la figure la rend un peu courte; et cette espèce de vêtement lui donne moins la majesté d'un roi que la dignité d'un président au parlement.

M. DUMONT LE ROMAIN[1].

Vous savez que je n'ai jamais approuvé le mélange des êtres réels et des êtres allégoriques, et le tableau qui a pour sujet *la Publication de la Paix en 1749*[2] ne m'a pas fait changer d'avis. Les êtres réels perdent de leur vérité à côté des êtres allégoriques, et ceux-ci jettent toujours quelque obscurité dans la composition. Le morceau dont il s'agit n'est pas sans effet. Il est peint avec hardiesse et force. C'est certainement l'ouvrage d'un maître. Toutes les figures allégoriques sont d'un côté, et tous les personnages réels de l'autre. A gauche de celui qui regarde, la Paix qui descend du ciel, et qui présente au roi, habillé à l'antique, une branche d'olivier, qu'il reçoit, et qu'il remet à la femme symbolique de la Ville de Paris : d'un côté, la Générosité qui verse des dons ; de l'autre, un Génie armé d'un glaive qui menace la Discorde terrassée sous les pieds du monarque; les rivières de Seine et de Marne étonnées et satisfaites. A droite, le prévôt des marchands et les échevins en longues robes, en rabats et en perruques volumineuses, avec des mines d'une largeur et d'un ignoble qu'il faut voir. On prendrait au premier coup d'œil le monarque pour Thésée qui revient victorieux du Minotaure, ou plutôt pour Bacchus qui revient de la conquête de l'Inde ; car il a l'air un peu ivre. La figure symbolique de la Ville est simple, noble, d'un beau caractère, bien drapée, bien disposée; mais elle est du siècle de Jules César

1. Jacques Dumont, dit le Romain, né à Paris en 1701, mort en 1781, était recteur de l'Académie.

2. Le traité qui mit fin à la guerre de la Succession fut signé à Aix-la-Chapelle le 18 octobre 1748 et publié à Paris le 12 février 1749. (Br.) — Ce tableau, de 14 pieds de large sur 10 de haut (n° 3), devait être placé dans la grande salle de l'Hôtel de Ville.

ou de Julien. Le contraste de ces figures antiques et modernes ferait croire que le tableau est un composé de deux pièces rapportées, l'une d'aujourd'hui, et l'autre qui fut peinte il y a quelque mille ans. Et l'abbé Galiani vous séparerait cela avec des ciseaux qui laisseraient d'un côté tout le plat et tout le ridicule, et de l'autre tout l'antique qui serait supportable et que chacun interpréterait à sa fantaisie; on trouverait cent traits de l'histoire grecque ou romaine auxquels cela reviendrait. Le peintre a eu une idée forte, mais il n'a pas su en tirer parti. Il a élevé son héros sur le corps même de la Discorde, dont les cuisses sont foulées par les pieds de cette figure; mais après avoir appuyé un des pieds sur les cuisses, pourquoi l'autre n'a-t-il pas pressé la poitrine? Pourquoi cette action n'écrase-t-elle pas la Discorde, ne lui tient-elle pas la bouche entr'ouverte, ne lui fait-elle pas sortir les yeux de la tête, ne me la montre-t-elle pas prête à être étouffée? Comme elle est libre de la tête, des bras et de tout le haut de son corps, si elle s'avisait de se secouer avec violence, elle renverserait le monarque, et mettrait les dieux, les échevins et le peuple en désordre. En vérité, la figure symbolique de la capitale est une belle figure. Voyez-la. J'espère que vous serez aussi satisfait de la Générosité, de la Paix, et des Fleuves.

CARLE VAN LOO.

Quoi qu'en dise le charmant abbé, *la Madeleine dans le désert*[1] n'est qu'un tableau très-agréable. C'est bien la faute du peintre, qui pouvait avec peu de chose le rendre sublime; mais c'est que ce Carle Van Loo, quoique grand artiste d'ailleurs, n'a point de génie. La Madeleine est assise sur un bout de sa natte; sa tête renversée appuie contre le rocher; elle a les yeux tournés vers le ciel; ses regards semblent y chercher son Dieu. A sa droite est une croix faite de deux branches d'arbre; à sa gauche sa natte roulée, et l'entrée d'une petite caverne. Il y a du goût dans toutes ces choses, et surtout dans le vêtement violet de la pénitente; mais tous ces objets sont peints d'une touche trop douce et trop uniforme. On ne sait si les rochers sont de la

1. Tableau de 8 pieds de haut sur 5 de large; n° 4; pour l'église Saint-Louis du Louvre. Nous ne savons ce qu'il devint lors de la démolition de cette église.

vapeur ou de la pierre couverte de mousse. Combien la sainte n'en serait-elle pas plus intéressante et plus pathétique, si la solitude, le silence et l'horreur du désert étaient dans le local? Cette pelouse est trop verte; cette herbe trop molle; cette caverne est plutôt l'asile de deux amants heureux que la retraite d'une femme affligée et pénitente. Belle sainte, venez; entrons dans cette grotte, et là nous nous rappellerons peut-être quelques moments de votre première vie. Sa tête ne se détache pas assez du fond; ce bras gauche est vrai, je le crois; mais la position de la figure le fait paraître petit et maigre. J'ai été tenté de trouver les cuisses et les jambes un peu trop fortes. Si l'on eût rendu la caverne sauvage, et qu'on l'eût couverte d'arbustes, vous conviendrez qu'on n'aurait pas eu besoin de ces deux mauvaises têtes de chérubin qui empêchent que la Madeleine ne soit seule. Ne feraient-elles que cet effet, elles seraient bien mauvaises.

Il y a longtemps que le tableau de notre amie madame Geoffrin, connu sous le nom de *la Lecture*[1], est jugé pour vous. Pour moi, je trouve que les deux jeunes filles, charmantes à la vérité et d'une physionomie douce et fine, se ressemblent trop d'action, de figure et d'âge. Le jeune homme qui lit a l'air un peu benêt; on le prendrait pour un robin en habit de masque. Et puis il a la mâchoire épaisse. Il me fallait là une de ces têtes plus rondes qu'ovales, de ces mines vives et animées. On dit que la petite fille qui est à côté de la gouvernante, et qui s'amuse à faire voler un oiseau qu'elle a lié par la patte, est un peu longue; elle est, à mon gré, un peu trop près de cette femme; ce qui la fait paraître plaquée contre elle. Quant à la gouvernante qui examine l'impression de la lecture sur ses jeunes élèves, et à qui Van Loo a donné l'air et les traits de sa femme, elle est à merveille : seulement j'aimerais mieux que son attention n'eût pas suspendu son travail. Ces femmes ont tant d'habitude d'épier et de coudre en même temps, que l'un n'empêche pas l'autre. Au reste, malgré les petits défauts que je reprends dans le tableau de la Madeleine et dans celui-ci, ce sont deux morceaux rares. Rien à redire, ni au dessin, ni à la couleur, ni à la disposition des objets. Tout ce que l'art, porté

1. Tableau de 5 pieds de haut sur 4 de large; n° 5. Mme Geoffrin possédait neuf tableaux de Carle Van Loo.

à un haut degré de perfection, peut mettre dans un tableau, y est. La différence qu'il y a entre la *Madeleine* du Corrége et celle de Van Loo, c'est qu'on s'approche tout doucement par derrière la Madeleine du Corrége, qu'on se baisse sans faire le moindre bruit, et qu'on prend le bas de son habit de pénitente seulement pour voir si les formes sont aussi belles là-dessous qu'elles se dessinent au dehors; au lieu qu'on ne forme nulle entreprise sur celle de Van Loo. La première a bien encore une autre grandeur, une autre tête, une autre noblesse, et cela sans que la volupté y perde rien.

C'est un joli sujet que la *Première Offrande à l'Amour*[1]. Ce devrait être un madrigal en peinture; mais le maudit peintre, toujours peintre et jamais homme sensible, homme délicat, homme d'esprit, n'y a rien mis, ni expression, ni grâces, ni timidité, ni crainte, ni pudeur, ni ingénuité; on ne sait ce que c'est. Il faut convenir que rendre l'idée de la première guirlande, du premier sacrifice, du premier soupir amoureux, du premier désir d'un cœur jusqu'alors innocent, n'était pas une chose facile : Falconet ou Boucher s'en seraient peut-être tirés.

L'Amour menaçant[2] est une seule figure debout, vue de face; un enfant qui tient un arc tendu et armé de sa flèche, toujours dirigée vers celui qui le regarde, il n'y a aucun point où il soit en sûreté. Le peuple fait grand cas de cette idée du peintre; c'est une misère à mon sens. Il a fallu que le milieu de l'arc répondît au milieu de la poitrine de la figure. La corde s'est projetée sur le bois de l'arc, la corde et le bois ensemble sur l'enfant; et toute la longueur de la flèche s'est réduite à un petit morceau de fer luisant qu'on reconnaît à peine; et puis, toute la position est fausse. Quiconque veut décocher une flèche, prend son arc de la main gauche, étend ce bras, place sa flèche, saisit la corde et la flèche de la main droite, les tire à lui de toute sa force, avance une jambe en avant et recule en arrière, s'efface le corps un peu sur un côté, se penche vers l'endroit qu'il menace, et se déploie dans toute sa longueur. Alors tout s'aperçoit, tout prend sa juste mesure; la figure a un air d'activité, de force et de menace, et la flèche est une flèche, et non un morceau de fer de quelques lignes. Au reste je ne sais, mon

1. Tableau de 5 pieds de haut sur 3 de large; n° 6; appartenait à Mme Geoffrin.
2. Tableau d'environ 3 pieds sur 2 pieds 1/2; n° 7.

ami, si vous aurez remarqué que les peintres n'ont pas la même liberté que les poëtes dans l'usage des flèches de l'Amour. En poésie, ces flèches partent, atteignent et blessent; cela ne se peut en peinture. Dans un tableau, l'Amour peut menacer de sa flèche, mais il ne la peut jamais lancer sans produire un mauvais effet. Ici le physique répugne; on oublie l'allégorie, et ce n'est plus un homme percé d'une métaphore, mais un homme percé d'un trait réel qu'on aperçoit. La première fois que vous rencontrerez sous vos yeux la *Saison* de l'Albane, où ce peintre a fait descendre Jupiter dans les antres de Vulcain, au milieu des Amours qui forgent des traits, et que vous verrez ce dieu blessé au milieu du corps d'un de ces traits, par un petit Amour insolent, vous me direz l'effet que vous éprouverez à l'aspect de cette flèche à demi enfoncée dans le corps, et dont le bois paraît à l'extérieur. Je suis sûr que vous en serez mécontent.

Il y a encore de Carle Van Loo deux tableaux représentant des jeux d'enfants, que je néglige, parce que je ne finirais point s'il fallait vous parler de tous.

PASTORALES ET PAYSAGES DE BOUCHER [1].

Quelles couleurs! quelle variété! quelle richesse d'objets et d'idées! Cet homme a tout, excepté la vérité. Il n'y a aucune partie de ses compositions qui, séparée des autres, ne vous plaise; l'ensemble même vous séduit. On se demande : Mais où a-t-on vu des bergers vêtus avec cette élégance et ce luxe? Quel sujet a jamais rassemblé dans un même endroit, en pleine campagne, sous les arches d'un pont, loin de toute habitation, des femmes, des hommes, des enfants, des bœufs, des vaches, des moutons, des chiens, des bottes de paille, de l'eau, du feu, une lanterne, des réchauds, des cruches, des chaudrons? Que fait là cette femme charmante, si bien vêtue, si propre, si voluptueuse? et ces enfants qui jouent et qui dorment, sont-ce les siens? et cet homme qui porte du feu qu'il va renverser sur sa tête, est-ce son époux? que veut-il faire de ces charbons allumés? où les a-t-il pris? Quel tapage d'objets disparates! On en

1. Il n'y a aucune indication au livret qui puisse permettre de reconnaître ces *Pastorales* parmi toutes celles que Boucher a signées.

sent toute l'absurdité; avec tout cela on ne saurait quitter le tableau. Il vous attache. On y revient. C'est un vice si agréable, c'est une extravagance si inimitable et si rare! Il y a tant d'imagination, d'effet, de magie et de facilité!

Quand on a longtemps regardé un paysage tel que celui que nous venons d'ébaucher, on croit avoir tout vu. On se trompe; on y retrouve une infinité de choses d'un prix!... Personne n'entend comme Boucher l'art de la lumière et des ombres. Il est fait pour tourner la tête à deux sortes de personnes, les gens du monde et les artistes. Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits-maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art. Comment résisteraient-ils au saillant, aux pompons, aux nudités, au libertinage, à l'épigramme de Boucher? Les artistes qui voient jusqu'à quel point cet homme a surmonté les difficultés de la peinture, et pour qui c'est tout que ce mérite qui n'est guère bien connu que d'eux, fléchissent le genou devant lui; c'est leur dieu. Les gens d'un grand goût, d'un goût sévère et antique, n'en font nul cas. Au reste, ce peintre est à peu près en peinture ce que l'Arioste est en poésie. Celui qui est enchanté de l'un est inconséquent s'il n'est pas fou de l'autre. Ils ont, ce me semble, la même imagination, le même goût, le même style, le même coloris. Boucher a un faire qui lui appartient tellement, que dans quelque morceau de peinture qu'on lui donnât une figure à exécuter, on la reconnaîtrait sur-le-champ.

M. PIERRE [1].

Il y a de M. Pierre une *Descente de Croix* [2], une *Fuite en Égypte* [3], la *Décollation de saint Jean-Baptiste* [4], et le *Jugement*

1. Jean-Baptiste-Marie Pierre, né à Paris en 1713, élève de Natoire, mort à Paris le 15 mai 1789, était, en 1761, écuyer, premier peintre de Mgr le duc d'Orléans, professeur depuis 1748.

2. Tableau de 18 pieds de haut sur 10 de large; n° 11.

3. Tableau de 5 pieds de haut sur 4 de large; n° 12.

4. Tableau de 3 pieds de haut sur 4 de large; n° 13. Au Louvre, n° 412.

de Pâris [1]. Je ne sais ce que cet homme devient. Il est riche ; il a eu de l'éducation ; il a fait le voyage de Rome; on dit qu'il a de l'esprit ; rien ne le presse de finir un ouvrage : d'où vient donc la médiocrité de presque toutes ses compositions?

Mais je passais le *Songe de saint Joseph* [2], tableau de Jeaurat. C'est que ce Songe de saint Joseph n'est autre chose qu'un homme qui s'est endormi, la tête au-dessous des pieds d'un ange. Si vous y voyez davantage, à la bonne heure.

Pierre, mon ami, votre Christ, avec sa tête livide et pourrie, est un noyé qui a séjourné quinze jours au moins dans les filets de Saint-Cloud. Qu'il est bas! qu'il est ignoble! Pour vos femmes et le reste de votre composition, je conviens qu'il y a de la beauté, du caractère, de l'expression, de la sévérité de couleur; mais mettez la main sur la conscience, et rendez gloire à la vérité. Votre *Descente de Croix* n'est-elle pas une imitation de celle du Carrache, qui est au Palais-Royal, et que vous connaissez bien? Il y a dans le tableau du Carrache une mère du Christ assise, et dans le vôtre aussi. Cette mère se meurt de douleur dans Carrache, et chez vous aussi. Cette douleur attache toute l'action des autres personnages du Carrache, et des vôtres. La tête de son fils est posée sur ses genoux dans le Carrache, et dans notre ami M. Pierre. Les femmes du Carrache sont effrayées du péril de cette mère expirante, et les vôtres aussi. Le Carrache a placé sur le fond une sainte Anne qui s'élance vers sa fille, en poussant les cris les plus aigus, avec un visage où les traces de la longue douleur se confondent avec celles du désespoir. Vous n'avez pas osé copier votre maître jusque-là; mais vous avez mis sur le fond de votre tableau un homme qui doit faire le même effet; avec cette différence que votre Christ, comme je l'ai déjà dit, a l'air d'un noyé ou d'un supplicié, et que celui du Carrache est plein de noblesse. Que votre Vierge est froide et contournée en comparaison de celle du Carrache! Voyez dans son tableau l'action de cette main immobile posée sur la poitrine de son fils, ce visage tiré, cet air de pâmoison, cette bouche entr'ouverte, ces yeux fermés; et cette sainte Anne,

1. Tableau de 21 pieds de large sur 14 de haut; n° 10. Appartenait au roi de Prusse.

2. Tableau de 9 pieds de hauteur sur 6 de largeur; n° 14. Pour l'église Saint-Louis, à Versailles.

qu'en dites-vous? Sachez, monsieur Pierre, qu'il ne faut pas copier, ou copier mieux; et de quelque manière qu'on fasse, il ne faut pas médire de ses modèles.

La *Fuite en Égypte* est traitée d'une manière piquante et neuve ; mais le peintre n'a pas su tirer parti de son idée. La Vierge passe sur le fond du tableau, portant entre ses bras l'enfant Jésus. Elle est suivie de Joseph et de l'âne qui porte le bagage. Sur le devant sont des pâtres prosternés, les mains tournées de son côté et lui souhaitant un heureux voyage. Le beau tableau, si le peintre avait su faire des montagnes au pied desquelles la Vierge eût passé ; s'il eût su faire ces montagnes bien droites, bien escarpées et bien majestueuses; s'il eût su les couvrir de mousse et d'arbustes sauvages; s'il eût su donner à sa Vierge de la simplicité, de la beauté, de la grandeur, de la noblesse; si le chemin qu'elle eût suivi eût conduit dans les sentiers de quelque forêt bien solitaire et bien détournée; s'il eût pris son moment au point du jour ou à sa chute! Mais rien de tout cela. C'est qu'il n'a pas senti la richesse de son idée. C'est un tableau à refaire, et le sujet en vaut la peine.

La *Décollation de saint Jean*, encore pauvre production. Le corps du saint est à terre. L'exécuteur tient le couteau avec lequel il a tranché la tête; il montre cette tête à Hérodiade. Cette tête est livide, comme s'il y avait plusieurs jours d'écoulés depuis l'exécution; il n'en tombe pas une goutte de sang. La jeune fille qui tient le plat sur lequel elle sera posée, détourne la tête en tendant le plat : cela est bien; mais l'Hérodiade paraît frappée d'horreur : ce n'est pas cela. Il faut d'abord qu'elle soit belle, mais de cette sorte de beauté qui s'allie avec la cruauté, avec la tranquillité et la joie féroce. Ne voyez-vous pas que ce mouvement d'horreur l'excuse, qu'il est faux, et qu'il rend votre composition froide et commune? Voici le discours qu'il fallait me faire lire sur le visage d'Hérodiade : « Prêche à présent; appelle-moi adultère à présent : tu as enfin obtenu le prix de ton insolence. » Le peintre n'a pas senti l'effet du sang qui eût coulé le long du bras de l'exécuteur, et arrosé le cadavre même. Mais je l'entends qui me répond : « Eh! qui est-ce qui eût osé regarder cela? » J'aime bien les tableaux de ce genre dont on détourne la vue, pourvu que ce soit d'horreur, et non de dégoût. Qu'y a-t-il de plus horrible que l'action et le sang-froid de la

Judith de Rubens? Elle tient le sabre, et elle l'enfonce tranquillement dans la gorge d'Holopherne!

Et que fera le roi de Prusse de ce mauvais *Jugement de Pâris?* Qu'est-ce que ce Pâris? Est-ce un pâtre? Est-ce un galant? Donne-t-il, refuse-t-il la pomme? Le moment est mal choisi. Pâris a jugé. Déjà une des déesses, perdue dans les nues, est hors de la scène; l'autre, retirée dans un coin, est de mauvaise humeur. Vénus, tout entière à son triomphe, oublie ce qui se passe à côté d'elle, et Pâris n'y pense pas davantage. Voilà trois groupes que rien ne lie. Vous avez raison de dire qu'il y a dans ce tableau de quoi découper trois beaux éventails. C'est que c'est une grande affaire que de remplir une toile de vingt et un pieds de large sur quatorze de haut; c'est que la composition n'est pas la partie brillante de nos artistes; c'est, comme je crois vous l'avoir déjà dit, que tout l'effet d'un pareil tableau dépend du paysage, du moment du jour et de la solitude. Si les déesses viennent déposer leurs vêtements pour exposer leurs charmes les plus secrets aux yeux d'un mortel, c'est sans doute dans un endroit de la terre écarté. Que la scène se passe donc au bout de l'univers; que l'horizon soit caché de tous côtés par de hautes montagnes; que tout annonce l'éloignement des regards indiscrets; que de nombreux troupeaux paissent dans la prairie et sur les coteaux; que le taureau poursuive en mugissant la génisse; que deux béliers se menacent de la corne pour une brebis qui paît tranquillement auprès; qu'un bouc jouisse à l'écart d'une chèvre; que tout ressente la présence de Vénus, et m'inspire la corruption du juge : tout, excepté le chien de Pâris, que je ferai dormir à ses pieds. Que Pâris me paraisse un pâtre important; qu'il soit jeune, vigoureux et d'une beauté rustique; qu'il soit assis sur un bout de rocher; que de vieux arbres qui ont pris racine sur ce rocher et qui le couronnent, entrelacent leurs branches touffues au-dessus de sa tête; que le soleil penche vers son couchant; que ses rayons, dorant le sommet des montagnes et la sommité des arbres, viennent éclairer pour un moment encore le lieu de la scène. Que les trois déesses soient en présence de Pâris; que Vénus semble de préférence arrêter ses regards; qu'elles soient toutes les trois si belles, que je ne sache moi-même à qui accorder la pomme; que chacune ait sa beauté particulière; qu'elles

soient toutes nues; que Vénus ait seulement son ceste, Pallas son casque, Junon son bandeau. Point de vêtement qu'autant qu'il sert à désigner; et si le peintre pouvait s'en passer tout à fait je ne l'estimerais que davantage. Point d'Amour qui décoche un trait, ou qui écarte adroitement un voile; ces idées sont trop petites. Point de Grâces, les Grâces étaient à la toilette de Vénus; mais elles n'ont point accompagné la déesse. D'ailleurs le secours de l'Amour et des Grâces en affaiblirait d'autant la victoire de Vénus; c'est la pauvreté d'idées qui fait employer ces faux accessoires. Que Pâris tienne la pomme, mais qu'il ne l'offre pas; qu'il soit dans l'ombre; que la lumière qui vient d'en haut arrive sur les déesses diversement rompue par les arbres pénétrés par les rayons du soleil; qu'elle se partage sur elles et les éclaire diversement; que le peintre s'en serve pour faire sortir tout l'éclat de Vénus. Vénus ne redoute pas la lumière. Après Vénus, Junon est la moins pudique des trois déesses. J'aimerais assez qu'on ne vît Minerve que par le dos, et qu'elle fût la moins éclairée. Que tout particulièrement annonce un grand silence, une profonde solitude et la chute du jour. Voilà, mes amis, ce qu'il faut savoir imaginer et exécuter, quand on se propose un pareil sujet. En se passant de ces choses, on ne fait qu'un mauvais tableau. Je n'ai parlé ici que de l'ordonnance, du site, du paysage, du local; mais qui est-ce qui imaginera le caractère et la tête de Pâris? Qui est-ce qui donnera aux déesses leurs vraies physionomies? Qui est-ce qui me montrera leurs perplexités et celle du juge? En un mot, qui est-ce qui donnera l'âme à la scène? Ce ne sera ni moi ni M. Pierre. Sans le charme du paysage, avec quelque succès qu'on se tire des figures, on ne réussira qu'à moitié; sans les figures et leurs caractères bien pris, sans l'âme, quel que soit le charme du paysage, on n'aura qu'un petit succès : il faut réunir les deux conditions.

NATTIER.

Le *Portrait de feu Madame Infante*[1] en habit de chasse est détestable. Cet homme-là n'a donc point d'ami qui lui dise la vérité?

1. Tableau de 5 pieds sur 4; n° 15. Actuellement à Versailles, n° 3,875 du *Catalogue* de M. Eudore Soulié.

M. HALLÉ.

Il n'y a pas, à mon gré, un morceau de M. le professeur Hallé qui vaille.

Les Génies de la Poésie, de l'Histoire, de la Physique et de l'Astronomie[1], sujets de dessus de porte dont on se propose de faire une tapisserie : c'est un charivari d'enfants. Toile immense, et beaucoup de couleurs.

Je ne sais si M. le professeur Hallé est un grand dessinateur; mais il est sans génie. Il ne connaît pas la nature; il n'a rien dans la tête, et c'est un mauvais peintre. Encore une fois, je ne me connais pas en dessin, et c'est toujours le côté par lequel l'artiste se défend contre l'homme de lettres. J'ai peur que les autres ne s'entendent pas plus en dessin que moi. Nous ne voyons jamais le nu; la religion et le climat s'y opposent. Il n'en est pas de nous ainsi que des Anciens, qui avaient des bains, des gymnases, peu d'idée de la pudeur, des dieux et des déesses faits d'après des modèles humains, un climat chaud, un culte libertin. Nous ne savons ce que c'est que les belles proportions. Ce n'est pas sur une fille prostituée, sur un soldat aux gardes qu'on envoie chercher quatre fois par an, que cette connaissance s'acquiert. Et puis nos ajustements corrompent les formes. Nos cuisses sont coupées par des jarretières, le corps de nos femmes étranglé par des corps, nos pieds défigurés par des chaussures étroites et dures. Nous avons de la beauté deux jugements opposés, l'un de convention, l'autre d'étude. Ce jugement contradictoire, d'après lequel nous appelons beau dans la rue et dans nos cercles ce que nous appellerions laid dans l'atelier, et beau dans l'atelier ce qui nous déplairait dans la société, ne nous permet pas d'avoir une certaine sévérité de goût; car il ne faut pas croire qu'on fasse comme on veut abstraction de ses préjugés, ni qu'on en ait impunément.

Mais nous voilà loin du professeur Hallé et de ses tableaux. Je laisse là ses deux petites pastorales où il y a la fausseté de

1. Tableau de 10 pieds en carré, n° 16. Au roi; destiné à être exécuté en tapisserie dans la manufacture des Gobelins.

Boucher sans son imagination, sa facilité et son esprit, et ses autres petits tableaux, et j'en viens à sa grande composition. C'est un *Saint Vincent de Paul* qui prêche[1]. Quel prédicateur, et quel auditoire!

Le saint est assis dans la chaire. Il a la main droite étendue; il tient son bonnet carré de la gauche, et il est penché vers son auditoire attentif, mais tranquille. Je voudrais bien que M. le professeur me dît quel est le moment qu'il a choisi. Ce bonnet carré m'apprend que le sermon commence ou qu'il finit; mais lequel des deux? Et puis ces deux instants sont également froids. Quand un artiste introduit dans une composition un saint embrasé de l'amour de Dieu et prêchant sa loi à des peuples, et qu'il lui met un bonnet carré à la main, comme à un homme qui entre dans une compagnie et qui la salue poliment, je lui dirais volontiers : Vous n'êtes qu'un plat, et vous vous mêlez d'un métier de génie : faites autre chose. Il n'y a que deux mauvais moments dans votre sujet, et c'est précisément l'un des deux que vous prenez. Il n'était pourtant pas trop difficile d'imaginer qu'au milieu de la péroraison l'orateur eût été transporté, et que son auditoire eût partagé sa passion. Et puis, croyez-vous qu'il fût indifférent de savoir, avant de prendre le crayon ou le pinceau, quel était le sujet du sermon? si c'était ou l'effroi des jugements de Dieu, ou la confiance dans la miséricorde divine, ou le respect pour les choses saintes, ou la vérité de la religion, ou la commisération pour les pauvres, ou un mystère, ou un point de morale, ou les dangers des passions, ou les devoirs de l'état, ou la fuite du monde? Ignorez-vous ce que votre orateur dit? Comment saurez-vous le visage qu'il doit avoir et l'impression qui doit se mêler avec l'attention dans les visages de vos auditeurs? Ne sentez-vous pas que si le sermon est des jugements de Dieu, votre orateur aura l'air sombre et recueilli, et que votre auditoire prendra le même caractère; que si le sermon est de l'amour de Dieu, votre orateur aura les yeux tournés vers le ciel, et qu'il sera dans une extase que les peuples qui l'écoutent partageront; que s'il prêche la commisération pour les pauvres, il aura le regard

1. Tableau de 11 pieds de haut sur 6 de large; n° 17. A l'église Saint-Louis, à Versailles.

attendri et touché, et qu'il en sera de même de ses auditeurs? Allez sous le cloître des Chartreux; voyez le tableau de la Prédication, et dites-moi s'il y a le moindre doute que le sermon ne soit de la sévérité des jugements de Dieu? Et où avez-vous pris votre auditoire? De petites femmes, de jeunes garçons, des sœurs du pot, des enfants, pas un homme de poids. Comme cela est distribué et peint! C'est un des plus grands éventails que j'aie vus de ma vie. J'en excepte deux figures qui sont à gauche sur le devant; c'est une femme qui tient son enfant. Elle me paraît si bien peinte, si bien dessinée, de si bon goût; l'enfant est si bien aussi, que si M. le professeur voulait être sincère, il nous dirait où il a fait cet emprunt. Mais abandonnons le pauvre M. Hallé à son sort, et passons à un homme qui en vaut bien un autre; c'est Vien. J'observerai seulement, en finissant cet article, qu'à parler à la rigueur, un peintre quelquefois, par un tour de tête particulier, préférera un moment tranquille à un moment agité; mais à quels efforts de génie ne s'engage-t-il pas alors? Quels caractères de tête ne faudra-t-il pas qu'il donne à son orateur et à ses auditeurs? Par combien de beautés, les unes techniques, les autres d'invention et de détail, ne faudra-t-il pas qu'il rachète le choix défavorable de l'instant? Alors point de milieu : sa composition est plate ou sublime. M. Hallé a choisi l'instant défavorable dans sa *Prédication de saint Vincent de Paul;* mais sa composition n'est pas sublime.

VIEN.

Vien a de la vérité, de la simplicité, une grande sagesse dans ses compositions; il paraît s'être proposé Le Sueur pour modèle. Il a plusieurs qualités de ce grand maître; mais il lui manque sa force et son génie. Je crois que Le Sueur a aussi le goût plus austère.

Zéphyre et Flore[1], morceau de plafond. Ce sont deux figures liées par des guirlandes sur un fond bleu. Le Zéphyre me paraît avoir de la légèreté; la Flore est une figure muette qui ne me dit rien.

— *Psyché qui vient avec sa lampe surprendre et voir l'Amour*

1. Tableau de 14 pieds de largeur sur 9 pieds 4 pouces de hauteur; n° 22.

endormi. Les deux figures sont de chair; mais elles n'ont ni l'élégance, ni la grâce, ni la délicatesse qu'exigeait le sujet. L'Amour me paraît grimacer. Psyché n'est point cette femme qui vient en tremblant sur la pointe du pied; je n'aperçois point sur son visage ce mélange de crainte, de surprise, d'amour, de désir et d'admiration qui devrait y être. Ce n'est pas assez de me montrer dans Psyché la curiosité de voir l'Amour; il faut que j'y aperçoive encore la crainte de l'éveiller. Elle devrait avoir la bouche entr'ouverte et craindre de respirer. C'est son amant qu'elle voit, qu'elle voit pour la première fois, au hasard de le perdre. Quelle joie de le voir et de le voir si beau! Oh! que nos peintres ont peu d'esprit! qu'ils connaissent peu la nature! La tête de Psyché devrait être penchée vers l'Amour; le reste de son corps porté en arrière, comme il est lorsqu'on s'avance vers un lieu où l'on craint d'entrer et dont on est prêt à s'enfuir; un pied posé et l'autre effleurant la terre. Et cette lampe, en doit-elle laisser tomber la lumière sur les yeux de l'Amour? Ne doit-elle pas la tenir écartée, et interposer sa main, pour en amortir la clarté? Ce serait d'ailleurs un moyen d'éclairer le tableau d'une manière bien piquante. Ces gens-là ne savent pas que les paupières ont une espèce de transparence; ils n'ont jamais vu une mère qui vient la nuit voir son enfant au berceau, une lampe à la main, et qui craint de l'éveiller.

La *Jeune Grecque qui orne un vase de bronze avec une guirlande de fleurs*[1]. Le sujet est charmant; mais qu'exige-t-il? Une grande pureté de dessin, une grande simplicité de draperie, une élégance infinie dans toute la figure. Je demande si cela y est. De l'ingénuité, de l'innocence et de la délicatesse dans le caractère de la tête. Je demande si cela y est. Toute la grâce possible dans les bras et dans leur action. Je demande encore si céla y est. C'est que c'était là le sujet d'un bas-relief et non d'un tableau.

Je n'ai remarqué ni l'*Hébé* du même peintre, ni la *Musique*, ni ses autres tableaux. Pour son *Saint Germain*[2], qui donne une médaille à sainte Geneviève encore enfant, je crois que

1. Tableau de 2 pieds 9 pouces de haut sur 2 pieds de large; n° 26.

2. Tableau de 11 pieds de hauteur sur 6 de largeur; n° 23. Pour l'église Saint-Louis, de Versailles.

celui qui ne voit pas avec la plus grande satisfaction ce morceau, n'est pas digne d'admirer Le Sueur. Rien ne m'en paraît sublime; mais tout m'en paraît beau. Je n'y trouve rien qui me transporte, mais tout m'en plaît et m'arrête. Il y règne d'abord une tranquillité, une convenance d'actions, une vérité de disposition, qui charment. Le saint Germain est assis; il est vêtu de ses habits pontificaux. La jeune sainte est à genoux devant lui. Il lui présente la médaille; elle étend la main pour la recevoir. Derrière saint Germain, il y a un autre évêque et quelques ecclésiastiques; derrière la sainte, son père et sa mère; son père qui a l'air d'un bon homme et sa mère pénétrée d'une joie qu'elle ne peut contenir. Entre la sainte et l'évêque, un aumônier en grand surplis, un peu penché, d'un beau caractère, et qui fait le plus bel effet. Autour de l'aumônier, des peuples qui s'élèvent sur leurs pieds et qui cherchent à voir la sainte. La sainte est dans la première jeunesse; son vêtement est simple, à taille élégante et légère. Ce sont l'innocence et la grâce mêmes; le vieil évêque a le caractère qu'il doit avoir. Et puis, une lumière douce, diffuse sur toute la composition, comme on la voit dans la nature, large, s'affaiblissant ou se fortifiant d'une manière imperceptible. Point de places luisantes; point de taches noires; et avec tout cela une vérité et une sagesse qui vous attachent secrètement. On est au milieu de la cérémonie; on la voit, et rien ne vous détrompe. Peu de tableaux au Salon où il y ait autant à louer; aucun où il y ait moins à reprendre. Les natures ne sont ici ni poétiques ni grandes; c'est la chose même, sans presque aucune exagération. Ce n'est pas la manière de Rubens, ce n'est pas le goût des écoles italiennes, c'est la vérité, qui est de tous les temps et de toutes les contrées.

DESHAYS.

J'avais bien de l'impatience d'arriver à Deshays. Ce peintre est, à mon sens, le premier peintre de la nation; il a plus de chaleur et de génie que Vien, et il ne le cède aucunement pour le dessin et pour la couleur à Van Loo, qui ne fera jamais rien qu'on puisse comparer au *Saint André*[1] ni au *Saint*

1. Tableau de 14 pieds de haut sur 6 de large; n° 29. Pour l'église Saint-André de Rouen. Aujourd'hui au musée de cette ville; gravé par Parizeau.

Victor[1] de Deshays. Deshays me rappelle les temps de Santerre, de Boulogne, de Le Brun, de Le Sueur et des grands artistes du siècle passé. Il a de la force et de l'austérité dans sa couleur; il imagine des choses frappantes; son imagination est pleine de grands caractères; qu'ils soient à lui ou qu'il les ait empruntés des maîtres qu'il a étudiés, il est sûr qu'il sait se les approprier, et qu'on n'est pas tenté, en regardant ses compositions, de l'accuser de plagiat. Sa scène vous attache et vous touche; elle est grande, pathétique et violente. Il n'y eut sur le *Saint Barthélemy* qu'il exposa au dernier Salon qu'une seule voix, et ce fut celle de l'admiration. Son *Saint Victor* et son *Saint André* de cette année ne lui sont point inférieurs.

Il y a des passions bien difficiles à rendre; presque jamais on ne les a vues dans la nature. Où donc en est le modèle? où le peintre les trouve-t-il? qu'est-ce qui me détermine, moi, à prononcer qu'il a trouvé la vérité? Le fanatisme et son atrocité muette règnent sur tous les visages du tableau de *Saint Victor;* elle est dans ce vieux préteur qui l'interroge, et dans ce pontife qui tient un couteau qu'il aiguise, et dans le saint dont les regards décèlent l'aliénation d'esprit, et dans les soldats qui l'ont saisi et qui le tiennent; ce sont autant de têtes étonnées. Comme ces figures sont distribuées, caractérisées, drapées! comme tout en est simple et grand! l'affreuse, mais la belle poésie! Le préteur est élevé sur son estrade; il ordonne; la scène se passe au-dessous; les beaux accessoires! Ce Jupiter brisé, cet autel renversé, ce brasier répandu! Quel effet entre ces natures féroces ne produit point ce jeune acolyte d'une physionomie douce et charmante, agenouillé entre le sacrificateur et le saint! A gauche de celui qui regarde le tableau, le préteur et ses assistants élevés sur une estrade; au-dessous, du même côté, le sacrificateur, son dieu et son autel renversé; à côté vers le milieu, le jeune acolyte; vers la droite, le saint debout et lié; derrière le saint, les soldats qui l'ont amené; voilà le tableau. Ils disent que le saint Victor a plus l'air d'un homme qui insulte et qui brave, que d'un homme ferme et tranquille qui ne craint rien et qui attend; laissons-les dire. Rappelons-nous les vers que Corneille a mis dans la bouche de

1. Tableau de 10 pieds de haut sur 6 de large; n° 30.

Polyeucte. Imaginons d'après ces vers la figure d'un fanatique qui les prononce, et nous verrons le saint Victor de Deshays.

Son *Saint André* a un genou sur le chevalet, il y monte ; un bourreau l'embrasse par le corps, et le traîne d'une main par sa draperie et de l'autre par les cuisses ; un autre le frappe d'un fouet ; un troisième lie et prépare un faisceau de verges. Des soldats écartent la foule. Une mère, plus voisine de la scène que les autres, garantit son enfant avec inquiétude. Il faut voir l'effroi et la curiosité de l'enfant. Le saint a les bras élevés, la tête renversée, et les regards tournés vers le ciel ; une barbe touffue couvre son menton. La constance, la foi, l'espérance et la douleur sont fondues sur son visage, qui est d'un caractère simple, fort, rustique et pathétique ; on souffre beaucoup à le voir. Une grosse draperie jetée sur le haut de sa tête retombe sur ses épaules. Toute la partie supérieure de son corps est nue par devant : ce sont bien les chairs, les rides, les muscles raides et secs, toutes les traces de la vieillesse. Il est impossible de regarder longtemps sans terreur cette scène d'inhumanité et de fureur. Toutes les figures sont grandes, la couleur vraie ; la scène se passe sous la tribune du préteur et de ses assistants. A droite de celui qui regarde, le préteur dans sa tribune avec ses assistants ; au-dessous, un bourreau et le chevalet ; vers le milieu, de l'autre côté du chevalet, le saint debout, appuyé d'un genou sur le chevalet ; derrière le saint, un bourreau qui le frappe de verges ; aux pieds de celui-ci, un autre bourreau qui lie un faisceau de verges ; derrière ces deux licteurs, un soldat qui repousse la foule : voilà la machine. Il faut voir après cela les détails, les têtes de ces satellites, leurs actions, le caractère du préteur et de ses assistants ; toute la figure du saint, tout le mouvement de la scène. Ma foi, ou il faut brûler tout ce que les plus grands peintres de temples ont fait de mieux, ou compter Deshays parmi eux.

Tout est beau dans le *Saint Benoît*[1] qui, près de mourir, vient recevoir le viatique à l'autel ; et l'acolyte qui est derrière le célébrant, et le célébrant avec son dos voûté, et sa tête rase et penchée ; et le jeune enfant vêtu de blanc qui est à genoux à côté du célébrant, et le second acolyte qui, placé debout

1. Tableau de 8 pieds de haut sur 6 de large ; n° 32. Aujourd'hui au musée d'Orléans.

lerrière le saint, le soutient un peu; et les assistants. La dis-ribution des figures, la couleur, les caractères des têtes, en in mot toute la composition me ferait le plus grand plaisir, si e saint Benoît était comme je le souhaite, et, ce me semble, omme le moment l'exige. C'est un moribond, c'est un homme mbrasé de l'amour de son Dieu, qu'il vient recevoir à l'autel nalgré la défaillance de ses forces. Je demande s'il est ermis au peintre de l'avoir fait aussi droit, aussi ferme sur ses enoux. Je demande si, malgré la pâleur de son visage, on ne ui accorde pas encore plusieurs années de vie. Je demande 'il n'eût pas été mieux que ses jambes se fussent dérobées sous ui; qu'il eût été soutenu par deux ou trois religieux; qu'il eût u les bras un peu étendus, la tête renversée en arrière, avec a mort sur les lèvres et l'extase sur le visage, avec un rayon e sa joie. Mais si le peintre eût donné cette expression forte à on saint Benoît, voyez, mon ami, ce qui en serait rejailli sur e reste! Ce léger changement dans la principale figure aurait nflué sur toutes les autres. Le célébrant, au lieu d'être droit, ouché de commisération, se serait incliné davantage; la peine t la douleur auraient été plus fortes dans tous les assistants. oilà un morceau de peinture d'après lequel on ferait toucher l'œil à de jeunes élèves, qu'en altérant une seule circonstance n altère toutes les autres, ou bien la vérité disparaît. On en erait un excellent chapitre de la force de l'unité; il faudrait onserver la même ordonnance, les mêmes figures, et proposer 'exécuter le tableau d'après différents changements qu'on erait dans la figure du communiant.

Le *Saint Pierre délivré de la prison*[1] est un morceau ordi-aire. La tête du saint est belle; mais on se rappelle le même ujet peint dans un des tableaux placés autour de la nef de otre-Dame, et l'on sent tout à coup que le peintre de ce dernier mieux entendu l'effet des ténèbres sur la lumière artificielle. a lumière de Deshays est pâle et blafarde; celle de son pré-écesseur est rougeâtre, obscure, foncée : on y discerne ces nasses de corpuscules qui voltigent dans les rayons, et leurs onnent de la forme. Il y a là plus de silence, plus d'effroi, lus de nuit.

1. Tableau de 11 pieds de haut sur 6 de large; nº 31. Pour Versailles; gravé ar Parizeau.

La *Sainte Anne faisant lire la sainte Vierge*[1]; ce n'est pas cela. La sainte Anne fait une lecture, et la sainte Vierge l'écoute. Vous ne pouvez pas souffrir les anges à cause de leurs ailes; moi je suis choqué des mains jointes dans les sujets tirés de l'histoire ancienne sacrée ou profane. Chaque peuple a ses signes de vénération, et il me semble que l'action de joindre les mains n'est ni des idolâtres anciens, ni des Juifs, ni même des premiers chrétiens. J'ai dans la tête que la date des mains jointes est nouvelle.

Le goût de Boucher gagne, surtout dans les petites compositions; cela me fâche. Voyez les *Caravanes*[2] de Deshays. On dirait qu'il a renoncé à sa couleur, à sa sévérité, à son caractère, pour prendre la touche et la manière de son confrère.

On a placé le *Saint Benoit* de Deshays vis-à-vis du *Saint Germain* de Vien. Au premier coup d'œil on croirait que ces deux morceaux sont de la même main. Cependant, avec un peu d'attention, on trouve plus de douceur dans Vien, et plus de nerf dans Deshays; mais on reconnaît toujours deux élèves de Le Sueur.

AMÉDÉE VAN LOO[3].

Le *Baptême de Jésus-Christ*[4], la *Guérison miraculeuse de saint Roch*[5] et les *Satyres*[6], sont quatre tableaux d'Amédée Van Loo, autre cousin de notre Carle. Les deux tableaux de la mythologie chrétienne me paraissent mauvais, les deux de la mythologie païenne excellents. Je dirai du *Baptême*, comme j'ai dit du *Sommeil de saint Joseph*, que l'un est un baptême, comme l'autre est un sommeil. Je vois ici un homme qui dort, là un homme à qui l'on verse de l'eau sur la tête; toute composition dont on s'en tient à nommer le sujet, sans ajouter ni

1. N° 34.

2. Deux petits tableaux. Vente Trouard (1779) : 1,507 livres.

3. Charles-Amédée-Philippe Van Loo, fils et élève de Jean-Baptiste Van Loo, né à Turin en 1718, mort en 1790. Il était, en 1761, adjoint à professeur et avait le titre de peintre du roi de Prusse.

4. Tableau de 11 pieds 5 pouces de hauteur sur 7 pieds 4 pouces de largeur; n° 36. Pour l'église Saint-Louis, de Versailles.

5. Tableau de 8 pieds de haut sur 5 de large; n° 37.

6. Deux tableaux de chacun 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large; n° 38.

éloge ni critique, est médiocre. C'est bien pis quand on cherche le sujet, et qu'après l'avoir appris ou deviné on s'en tient à dire comme de la *Guérison miraculeuse de saint Roch :* c'est un pauvre assis à terre, vis-à-vis d'un ange qui lui dit je ne sais quoi.

En revanche, les *Deux Familles de satyres* me font un vrai plaisir. J'aime ce satyre à moitié ivre qui semble avec ses lèvres humer et savourer encore le vin. J'aime ses tréteaux rustiques, ses enfants, sa femme qui sourit et se plaît à l'achever. Il y a là dedans de la poésie, de la passion, des chairs, du caractère.

Est-ce que l'idée de ce tonneau percé par l'autre satyre ; ces jets de vin qui tombent dans la bouche de ses petits enfants étendus à terre sur la paille; ces enfants gras et potelés; cette femme qui se tient les côtés de rire de la manière dont son mari allaite ses enfants pendant son absence, ne vous plaît pas? Et puis, voyez comme cela est peint. Est-ce que ces chairs-là ne sont pas bien vraies? est-ce que tous ces êtres bizarres-là n'ont pas bien la physionomie de leur espèce capripède?

Il me semble que nos peintres sont devenus coloristes. Les autres années le Salon avait, s'il m'en souvient, un air sombre, terne et grisâtre; son coup d'œil cette fois-ci fait un autre effet. Il approche de celui d'une foire qui se tiendrait en pleine campagne où il y aurait des prés, des bois, des arbres, des champs et une foule d'habitants de la ville et de la campagne, diversement vêtus et mêlés les uns avec les autres. Si ma comparaison vous paraît singulière, elle est juste, et je suis persuadé que nos peintres n'en seraient pas mécontents.

La couleur est dans un tableau ce que le style est dans un morceau de littérature. Il y a des auteurs qui pensent; il y a des peintres qui ont de l'idée. Il y a des auteurs qui savent distribuer leur matière; il y a des peintres qui savent ordonner un sujet. Il y a des auteurs qui ont de l'exactitude et de la justesse; il y a des peintres qui connaissent la nature et qui savent dessiner ; mais de tous les temps le style et la couleur ont été des choses précieuses et rares. Il est vrai que le sort du peintre ne ressemble pas en tout à celui de l'écrivain. C'est le style qui assure l'immortalité à un ouvrage de littérature; c'est cette qualité qui charme les contemporains de l'auteur, et qui charmera les siècles à venir. Au contraire la couleur d'un mor-

ceau de peinture passe. La réputation d'un grand peintre ne s'étend souvent parmi ses contemporains et ne se transmet à la postérité que par les qualités que la gravure peut conserver[1]. Ainsi le mérite du coloris disparaît. Au reste la gravure ôte quelquefois des défauts à un tableau; mais quelquefois aussi elle lui en donne. Dans un tableau, par exemple, vous ne prendrez jamais une statue pour un personnage vivant. Elle n'aura jamais l'air équivoque sur la toile; mais il n'en sera pas de même sur le cuivre.

CHALLE.

Des trois tableaux de Challe, la *Cléopâtre expirante*[2], le *Socrate sur le point de boire la ciguë*[3], et le *Guerrier qui raconte ses aventures*[4], on n'en remarque aucun, et l'on a tort. Le Socrate condamné en vaut la peine autant qu'aucun autre morceau du Salon. Je sais grand gré à notre Napolitain[5] de l'avoir déterré dans le coin obscur où on l'a placé. Il a l'air d'être peint il y a cent ans; mais il est bien plus vieux encore pour la manière que pour la couleur. On dirait que c'est une copie d'après quelque bas-relief antique. Il y règne une simplicité, une tranquillité, surtout dans la figure principale, qui n'est guère de notre temps. Socrate est nu; il a les jambes croisées. Il tient la coupe; il parle; il n'est pas plus ému que s'il faisait une leçon de philosophie; c'est le plus sublime sang-froid. Il n'y avait qu'un homme d'un goût exquis qui pût remarquer ce morceau. *Non est omnium.* Il faut être fait à la sagesse de l'art antique; il faut avoir vu beaucoup de bas-reliefs, beaucoup de médailles, beaucoup de pierres gravées. Socrate est la seule figure très-apparente. Les philosophes qui se désolent sont enfoncés et comme perdus dans un fond obscur et noir. Cela veut être vu de plus près. L'enfant qui recueille sur des tablettes les dernières paroles de Socrate me paraît très-beau, et de caractère, et de couleur, et de simplicité, et de lumière. Cependant il faut

1. Voyez le tableau d'*Esther et d'Assuérus*, peint par Poussin, et le même morceau gravé par Poilly.

2. Tableau de 5 pieds 10 pouces de hauteur sur 5 pieds de largeur; n° 39.

3. Tableau de 8 pieds de large sur 6 pieds 6 pouces de haut; n° 40.

4. Paysage de 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large; n° 41.

5. Galiani, avec qui Diderot paraît avoir visité assidûment le Salon de 1761.

attendre que ce morceau soit décroché et mis sur le chevalet pour confirmer ou rétracter ce jugement. S'il se soutient de près, nous nous écrierons tous : Comment est-il arrivé à Challe de faire une belle chose?

La *Cléopâtre* se meurt, et le serpent est encore sur son sein. Que fait là ce serpent? Mais s'il eût été bien loin, comme le choix du moment l'exigeait, qui est-ce qui aurait reconnu Cléopâtre? C'est que le choix du moment est vicieux. Il fallait prendre celui où cette femme altière, déterminée à tromper l'orgueil romain qui la destinait à orner un triomphe, se découvre la gorge, sourit au serpent, mais de ce souris dédaigneux qui retombe sur le vainqueur auquel elle va échapper, et se fait mordre le sein. Peut-être l'expression eût-elle été plus terrible et plus forte si elle eût souri au serpent attaché à son sein. Celle de la douleur serait misérable, celle du désespoir commune. Le choix du moment où elle expire ne donne pas une Cléopâtre, il ne donne qu'une femme expirante par la morsure d'un serpent. Ce n'est plus l'histoire de la reine d'Alexandrie, c'est un accident de la vie.

Je ne sais ce que c'est que ce *Guerrier qui raconte ses aventures*, je ne l'ai point vu; mais je voudrais bien voir de près le *Socrate* condamné.

CHARDIN.

On a de Chardin un *Benedicite* [1], des *Animaux* [2], des *Vanneaux* [3], quelques autres morceaux. C'est toujours une imitation très-fidèle de la nature, avec le faire qui est propre à cet artiste; un faire rude et comme heurté; une nature basse, commune et domestique. Il y a longtemps que ce peintre ne finit plus rien; il ne se donne plus la peine de faire des pieds et

1. N° 42. Répétition du tableau du Louvre (n° 99), mais avec des changements. Il appartenait à M. Fortier, notaire. Vendu 900 livres à sa vente en 1770. Chardin avait déjà fait une première étude de ce sujet en 1746. Celle-ci paraît être la toile qui a été exposée en 1860, au profit de la Caisse de secours des artistes (*Catalogue* rédigé par M. Ph. Burty), et qui appartenait alors à M. Eudoxe Marcille; si ce n'est celle de la collection Lacaze, vendue vente Denon (1826) 219 fr. 95 cent. et vente Saint (1846) 501 fr. Gravé par Lépicié.

2. N° 43. Plusieurs tableaux appartenant à M. Aved, conseiller à l'Académie.

3. N° 44. Ils appartenaient à M. Silvestre, maître à dessiner du roi.

des mains. Il travaille comme un homme du monde qui a du talent, de la facilité, et qui se contente d'esquisser sa pensée en quatre coups de pinceau. Il s'est mis à la tête des peintres négligés, après voir fait un grand nombre de morceaux qui lui ont mérité une place distinguée parmi les artistes de la première classe. Chardin est homme d'esprit, et personne peut-être ne parle mieux que lui de la peinture. Son tableau de réception[1], qui est à l'Académie, prouve qu'il a entendu la magie des couleurs. Il a répandu cette magie dans quelques autres compositions, où se trouvant jointe au dessin, a l'invention et à une extrême vérité, tant de qualités réunies en font dès à présent des morceaux d'un grand prix. Chardin a de l'originalité dans son genre. Cette originalité passe de sa peinture dans la gravure. Quand on a vu un de ses tableaux, on ne s'y trompe plus; on le reconnaît partout. Voyez sa *Gouvernante avec ses enfants*, et vous aurez vu son *Benedicite*.

LA TOUR.

Les pastels de M. de La Tour sont toujours comme il les sait faire. Parmi ceux qu'il a exposés cette année, le portrait du vieux *Crébillon* à la romaine, la tête nue, et celui de *M. Laideguive*, notaire, ajouteront beaucoup à sa réputation[2].

FRANCISQUE MILLET[3].

Je ne sais ce que c'est que le *Saint Roch*[4] de Millet, ni moi ni personne. On a caché le *Repos de la Vierge*[5] dans un endroit opposé au jour, où il est impossible de l'apercevoir; et c'est vraisemblablement un bon office de M. Chardin, qui a ordonné cette année le Salon. Les petits *Paysages* de Millet sont confondus avec un grand nombre d'autres du même genre qui ne sont pas sans mérite, et qu'on ne serait ni fâché ni vain de posséder.

1. Connu sous le titre de *la Raie;* est au Louvre sous le n° 96.

2. Tous les pastels de La Tour étaient réunis au livret sous le même numéro : 47. Le portrait de Crébillon se trouve au musée de Saint-Quentin.

3. Petit-fils (?) du peintre anversois Francisque Millet (1644-1680), mort à Versailles en 1777. Il était académicien en 1761.

4. Tableau de 8 pieds 6 pouces de haut sur 4 de large; n° 48. Pour l'église Saint-Louis, de Versailles.

5. Tableau de 4 pieds de large sur 3 de haut; n° 49.

BOIZOT[1]

Ah! monsieur Chardin, si Boizot eût été de vos amis, vous auriez mis son *Télémaque chez Calypso*[2] dans l'endroit obscur à côté du *Repos de la Vierge* de Millet. Imaginez que la scène se passe à table. On ne reconnaît Calypso qu'à une sottise qu'elle fait; c'est de présenter une pêche à Télémaque, qui a bien plus d'esprit que la nymphe et son peintre, car il continue le récit de ses aventures sans prendre le fruit qu'on lui offre. Pourriez-vous me dire, mon ami, ce qui se passe dans la tête imbécile d'un artiste, lorsque ayant à caractériser une Calypso, il n'imagine rien de mieux que de lui faire faire les honneurs de la table? Cette pêche présentée au fils d'Ulysse, et le bonnet carré de *Saint Vincent de Paul*, ne sont-ce pas deux idées bien ridicules?

LENFANT[3].

Les deux dessins de bataille de Lenfant existent là bien clandestinement. Ce sont pourtant les *Batailles de Lawfeld* et *de Fontenoy*[4]. C'est qu'il n'y a rien de si ingrat que le genre de Van-der-Meulen. C'est qu'il faut être un grand coloriste, un grand dessinateur, un savant et délicat imitateur de la nature; avoir une prodigieuse variété de ressources dans l'imagination, inventer une infinité d'accidents particuliers et de petites actions, exceller dans les détails, posséder toutes les qualités d'un grand peintre, et cela dans un haut degré, pour contrebalancer la froideur, la monotonie et le dégoût de ces longues files parallèles de soldats, de ces corps de troupes oblongs ou carrés, et la symétrie de notre tactique. Le temps des mêlées, des avantages de l'adresse et de la force de corps, et des grands tableaux de bataille est passé, à moins qu'on ne fasse d'imagination, ou qu'on ne remonte aux siècles d'Alexandre et de César.

1. Né à Paris en 1702, mort dans la même ville en 1782. Était académicien depuis 1737.

2. Tableau d'environ 3 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut; n° 51.

3. Pierre Lenfant, né à Anet en 1704, mort en 1787 aux Gobelins. Élève de Ch. Parrocel. Académicien en 1745.

4. Ces tableaux, qui étaient autrefois à l'Hôtel de la Guerre à Versailles, sont aujourd'hui au musée de cette ville.

LE BEL[1].

Le *Soleil couchant*[2] de M. Le Bel arrêtera l'attention de tous ceux qui aiment le Claude Lorrain. M. Le Bel a très-bien rendu un effet de nature très-difficile à rendre; c'est l'affaiblissement et la couleur de lumière du soleil, lorsqu'elle s'élance à travers les vapeurs dont l'atmosphère est quelquefois chargée à l'horizon. Le brouillard éclairé est palpable dans ce morceau. Il a de la profondeur; il s'élève de dessus la toile; l'œil s'y enfonce. Celui qui a vu une fois le soleil rougeâtre, obscurci, n'éclairant fortement qu'un endroit, se lever ou se coucher par un temps nébuleux, reconnaîtra ce phénomène dans le morceau de M. Le Bel. L'éloge détaillé que nous faisons de son tableau, qui n'a été remarqué par personne, prouvera au moins que nous avons bien plus de plaisir à louer qu'à reprendre.

Je ne sais ce que c'est que la *Petite Chapelle*[3] sur le chemin de Conflans. Pour le morceau où l'on voit l'*Intérieur d'une cour de village*[4], cela est si faible, si uni, si léché, qu'on croirait que c'est une copie. Ce n'est pas là Teniers; ce n'est pas même notre Genevois. J'aime mieux regarder sa découpure de la basse-cour au travers d'un verre, que le tableau de M. Le Bel. L'un est froid, et l'autre a de l'invention, de la chaleur et du mouvement.

OUDRY[5].

Personne n'a remarqué le *Retour de Chasse*[6] d'Oudry, ni son *Chat sauvage pris au piége*[7]. Le véritable Oudry est mort il y a quelques années. C'était le premier peintre de notre école pour les tableaux d'animaux, et il n'est pas encore remplacé.

1. Antoine Le Bel (1709-1793) était académicien depuis 1746.
2. Tableau de 4 pieds 4 pouces de large sur 3 pieds 6 pouces de haut; n° 53.
3. Tableau de 3 pieds 3 pouces de hauteur sur 2 pieds 3 pouces de largeur; n° 54.
4. N° 55.
5. Jacques-Charles Oudry, fils de Jacques, né à Paris en 1720, mort à Lausanne en 1778, était académicien depuis 1748 et avait le titre de premier peintre du prince Charles de Lorraine.
6. Tableau de 4 pieds sur 3; n° 56.
7. Tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut; n° 57.

BACHELIER.

Vous n'imagineriez jamais que les *Amusements de l'enfance*[1] de Bachelier, c'est cet énorme tableau qui a dix pieds de hauteur sur vingt pieds de long. Il y a des enfants qui grimpent à des arbres; il y en a qui sont montés sur des boucs, sur des béliers; il y en a de toutes sortes d'espèces et de couleurs; mais point de vérité. Ils sont habillés comme jamais des enfants ne l'ont été; tout cela a un air de mascarade qui fait fort mal avec l'air de paysage et de bergerie. Et puis des chèvres, des brebis, des chiens, des animaux qu'on ne reconnaît point; une exagération qui tient partout de la bacchanale. Avec tout cela, mon ami, de quoi faire une belle tapisserie. C'est que la tapisserie ne demande pas la même vérité que la peinture; c'est qu'il faut songer à la durée, à la gaieté d'un appartement, à un autre effet. Aussi les objets sont-ils ici tous détachés les uns des autres; ce sont des groupes isolés, des masses de couleurs tranchantes sur un fond très-éclairé. Bachelier a de l'esprit, et avec cela il ne fera jamais rien qui vaille. Il y a dans sa tête des liens qui garrottent son imagination, et elle ne s'en affranchira jamais, quelque secousse qu'elle se donne. Si vous causiez un instant avec lui, vous croiriez qu'elle va s'échapper et se mettre en liberté; mais bientôt vous reconnaîtriez que les liens sont au-dessus des efforts, et qu'il faudra que cela se remue toute la vie, sans se dresser et partir.

Avez-vous jamais rien vu de si mauvais, avec tant de prétention, que ce *Milon de Crotone*[2]? Premièrement c'est la tête et le bras du Laocoon antique. Mais Laocoon a saisi avec ce bras un des serpents dont il cherche à se débarrasser, et le Milon de Bachelier se laisse bêtement dévorer une jambe par un loup qu'il étranglerait avec sa main libre, s'il songeait à s'en servir. Le Laocoon est dans une situation violente, mais d'aplomb; et l'on ne sait pourquoi le Milon de Bachelier ne tombe pas à la renverse. Et puis, pour le rendre souffrant, il l'a fait contourné, convulsé, strapassé. Mon ami Bachelier, retour-

1. Destiné à être exécuté en tapisserie à la manufacture des Gobelins; n° 58.
2. Tableau de 9 pieds de haut sur 6 de large; n° 59.

nez à vos fleurs et à vos animaux. Si vous différez, vous oublierez de faire des fleurs et des animaux, et vous n'apprendrez point à faire de l'histoire et des hommes.

Sa *Fable du Cheval et du Loup* [1] est fort bien. C'est son grand tableau en encaustique qu'il a réduit et mis à l'huile. Les animaux sont bien, et le paysage a de la grandeur et de la noblesse; mais l'eau qui s'échappe du pied du rocher ressemble à de la crème fouettée, à force de vouloir être écumeuse.

Son *Chat d'Angora* [2] qui guette un oiseau est on ne peut mieux. Physionomie traîtresse; longs poils bien peints, etc.

Il y a de l'esprit, du mouvement et de la chaleur dans l'esquisse [3] de la *Descente de Croix*. J'aimerais mieux avoir croqué ces figures-là, où l'on ne discerne presque rien encore que leur action avec l'ordonnance générale, que de m'être épuisé après ce mauvais *Milon de Crotone*.

VERNET.

Les deux *Vues de Bayonne* [4] que M. Vernet a données cette année sont belles, mais il s'en manque beaucoup qu'elles intéressent et qu'elles attirent autant que ses compositions précédentes. Cela tient au moment du jour qu'il a choisi. La chute du jour a rembruni et obscurci tous les objets. Il y a toujours un grand travail, une grande variété, beaucoup de talent; mais on dirait volontiers en les regardant : « A demain, lorsque le soleil sera levé. » Il est sûr que M. Vernet n'a pas peint ces deux morceaux à l'heure qu'on choisirait pour les admirer. La grande réputation de l'auteur fait aussi qu'on est plus difficile; il mérite bien d'être jugé sévèrement.

ROSLIN [5].

Le tableau où M. Roslin a peint *le Roi reçu à l'Hôtel de*

1. Tableau de 3 pieds sur 2; nº 64.

2. Ou d'*Angola*, comme dit le livret; tableau de 2 pieds sur 18 pouces; nº 65.

3. En grisaille.

4. Nºs 67 et 68. De la collection des ports de France, nºs 602 et 603 du musée du Louvre.

5. Alexandre Roslin, né à Malmoë (Suède) en 1718 (M. Eud. Soulié, *Catalogue du Musée de Versailles*), mort en 1793 (Jal, *Dict. critique de Biographie et d'Histoire*), était académicien depuis 1753.

ville de Paris [1] par MM. le gouverneur, le prévôt des marchands et les échevins, après sa maladie et son retour de Metz, est la meilleure satire que j'aie vue de nos usages, de nos perruques et de nos ajustements. Il faut voir la platitude de nos petits pourpoints, de nos hauts-de-chausses qui prennent la mise si juste, de nos sachets à cheveux, de nos manches et de nos boutonnières ; et le ridicule de ces énormes perruques magistrales, et l'ignoble de ces larges faces bourgeoises. Ce n'est pas qu'un talent extraordinaire ne puisse tirer parti de cela ; car quelle est la difficulté que le génie ne surmonte pas? mais le génie où est-il? Le roi et sa suite occupent tout un côté du tableau. C'est d'un côté son capitaine des gardes, de l'autre son premier écuyer, derrière lui M. le Dauphin, M. le duc d'Orléans et quelques autres seigneurs. L'autre côté du tableau est occupé par la Ville et ses officiers. Ce Louis XV, long, sec, maigre, élancé, vu de profil, sur un plan reculé, avec une petite tête couverte d'un chapeau retapé, est-ce là ce monarque que Bouchardon a immortalisé par sa figure de bronze qui sera érigée sur l'esplanade des Tuileries? Celui de Roslin a l'air d'un escroc qui a la vue basse. Ce n'est pas lui, c'est certainement ce seigneur à large panse qui est si magnifiquement vêtu et qui a la contenance si avantageuse (c'est M. le Premier), qui attire les regards et qu'il faut regarder comme le principal personnage du tableau. Il couvre le roi, qu'on cherche, et qu'on ne distingue que parce qu'il a le chapeau sur sa tête.

Je ne sais si *M. de Marigny* [2] ressemble; mais on le voit assis dans son portrait, la tête bien droite, la main gauche étendue sur une table, la main droite sur la hanche, et les jambes bien cadencées. Je déteste ces attitudes apprêtées. Est-ce qu'on se campe jamais comme cela? Et c'est le directeur de nos académies de peinture, sculpture et architecture qui souffre qu'on le contourne ainsi! Il faut que ni le peintre ni l'homme n'aient vu de leur vie un portrait de Van Dyck; ou bien c'est qu'ils n'en font point de cas.

1. Tableau de 14 pieds de large sur 10 de haut; n° 70. Pour la grande salle de l'Hôtel de ville. Il a été gravé par Malapau, sur le dessin de Cochin, d'après Roslin.

2. Tableau de 4 pieds 9 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large ; n° 71. Si c'est bien ce portrait qui est actuellement à Versailles sous le n° 4,447, il a dû subir une sensible réduction dans sa hauteur.

Il y a d'autres portraits de Roslin que je n'ai pu regarder après celui de M. de Marigny. On trouve cependant que ce peintre a fait des progrès depuis le dernier Salon, et l'on a fort loué le *Portrait de Boucher* et celui *de sa femme*, qui est toujours belle.

DESPORTES[1].

Vous me permettrez de laisser là le *Chien blanc*[2], les *Déjeuners*[3], le *Gibier* et les *Fruits* de Desportes. Je veux mourir s'il m'en reste la moindre trace dans la mémoire. Puisqu'ils sont là, je les aurai pourtant vus.

DE MACHY[4].

L'*Intérieur de l'église de Sainte-Geneviève*[5], et la *Vue du péristyle du Louvre*[6], sont deux morceaux dont le sujet intéresse. Grâce à M. de Machy, on peut jouir d'avance d'un édifice qu'on élève à si grands frais; et qui est-ce qui peut se promettre de vivre dix ans qu'on emploiera à l'achever? Le péristyle du Louvre est un si grand et si beau monument! On a quelquefois demandé à quoi cette décoration somptueuse était utile. Ceux qui ont fait cette question n'ont pas remarqué qu'elle conduit aux deux pavillons qui sont à ses extrémités, et que les portes de l'appartement du monarque s'ouvrent dans cette galerie. J'avoue que si, au lieu d'ouvrir une porte au-dessous du péristyle, on eût construit un grand et vaste escalier à la place de cette porte, qu'on eût décoré cet escalier comme il convenait, le morceau d'architecture en eût été mieux entendu et plus beau. Mais il ne faut pas l'attaquer du côté de l'utilité : dans les jours de fête, où la cour peut-elle être mieux placée que

1. Nicolas Desportes, dit *le Neveu*, né en 1718, élève de son oncle François Desportes et de Rigaud, mort en 1787, était académicien depuis 1757.

2. *Un Chien blanc prêt à se jeter sur un Chat qui dérobe du gibier*, tableau de 4 pieds sur 3; n° 73.

3. Deux tableaux carrés de 2 pieds 10 pouces chacun; n° 74.

4. Pierre-Antoine de Machy, né à Paris vers 1722, élève de Servandoni, académicien en 1758, mort en 1807.

5. D'après les projets de M. Soufflot. Tiré du Cabinet des Peintres français, appartenant à M. de La Live de Jully. Il a 5 pieds de haut sur 4 pieds de large; n° 76.

6. Dessin de 19 pouces de haut sur 13 de large; n° 78.

sous ce péristyle? S'il faut qu'un monarque se montre quelquefois à son peuple, l'endroit ne doit-il pas répondre, par sa grandeur et par sa magnificence, à un usage aussi solennel?

Il y a encore de M. de Machy l'*Intérieur d'un temple* [1] et deux petits tableaux de *Ruines* [2]. Ceux-ci et les précédents sont bien peints ; ils font de l'effet. Ce sont des masses qui imposent par leur grandeur ; et le petit nombre de figures que l'artiste y a répandues m'ont paru de bon goût. En général il faut peu de figures dans les temples, dans les ruines et les paysages, lieux dont il ne faut presque point rompre le silence ; mais on exige que ces figures soient exquises. Ce sont communément des gens ou qui passent, ou qui méditent, ou qui errent, ou qui habitent, ou qui se reposent. Ils doivent le plus souvent vous incliner à la rêverie et à la mélancolie.

DROUAIS.

Dans un grand nombre de petites compositions qui ne sont pas sans mérite, on distingue le *Jeune Élève* [3] de M. Drouais. Il était impossible d'imaginer une mine où il y eût plus de gentillesse, de finesse et de malice. Comme ce chapeau est fait! comme ces cheveux sont jetés! C'est la mollesse et la blancheur des chairs de son âge. Et puis, une intelligence de la lumière tout à fait rare et précieuse. Cet enfant passe, et regarde en passant; il va sans doute à l'Académie; il porte un carton sous son bras droit, et sa main gauche est appuyée sur ce carton. Je voudrais bien que ce petit tableau m'appartînt; je le mettrais sous une glace, afin d'en conserver longtemps la fraîcheur.

Parmi les portraits de M. Drouais, on a remarqué celui de *M. et de madame de Buffon* [4].

M. JULIART [5].

On ne dit rien des *Paysages* de M. Juliart.

1. Tableau de 7 pieds de haut sur 5 de large ; n° 77.
2. Du cabinet de M. Dazincourt.
3. N° 83. Du cabinet de M. de Marigny.
4. Ils ne sont point nommés au livret.
5. Nicolas-Jacques Juliart, élève de Boucher, reçu académicien vers 1759. Il y a des paysages de ce peintre au musée Fabre de Montpellier, et à celui de Tours.

VOIRIOT [1].

On loue un *Portrait de M. Gilbert de Voisins*, peint par Voiriot.

DOYEN.

Mais voici une des plus grandes compositions du Salon : c'est le *Combat de Diomède et d'Énée* [2], sujet tiré du cinquième livre de l'*Iliade* d'Homère. J'ai relu à l'occasion du tableau de Doyen, cet endroit du poëte. C'est un enchaînement de situations terribles et délicates, et toujours la couleur et l'harmonie qui conviennent. Il y a là soixante vers à décourager l'homme le mieux appelé à la poésie.

Voici, si j'avais été peintre, le tableau qu'Homère m'eût inspiré. On aurait vu Énée renversé aux pieds de Diomède. Vénus serait accourue pour le secourir : elle eût laissé tomber une gaze qui eût dérobé son fils à la fureur du héros grec. Au-dessus de la gaze, qu'elle aurait tenue suspendue de ses doigts délicats, se serait montrée la tête divine de la déesse, sa gorge d'albâtre, ses beaux bras et le reste de son corps, mollement balancé dans les airs. J'aurais élevé Diomède sur un amas de cadavres. Le sang eût coulé sous ses pieds. Terrible dans son aspect et dans son attitude, il eût menacé la déesse de son javelot. Cependant les Grecs et les Troyens se seraient entr'égorgés autour de lui. On aurait vu le char d'Énée fracassé, et l'écuyer de Diomède saisissant ses chevaux fougueux. Pallas aurait plané sur la tête de Diomède. Apollon aurait secoué à ses yeux sa terrible égide. Mars, enveloppé d'une nue obscure, se serait repu de ce spectacle terrible. On n'aurait vu que sa tête effrayante, le bout de sa pique et le nez de ses chevaux. Iris aurait déployé l'arc-en-ciel au loin. J'aurais choisi, comme vous voyez, le moment qui eût précédé la blessure de Vénus; M. Doyen, au contraire, a préféré le moment qui suit.

1. Guillaume Voiriot, né à Paris, nommé académicien en 1759, était membre de l'Institut de Bologne, de l'Académie de Florence et de celle de Rome.

2. Tableau de 15 pieds 9 pouces de largeur sur 14 de hauteur; n° 90. Appartenant à M. le prince de Turenne.

Il a élevé son Diomède sur un tas de cadavres; il est terrible. Effacé sur un de ses côtés, il porte le fer de son javelot en arrière. Il insulte à Vénus qu'on voit au loin renversée entre les bras d'Iris. Le sang coule de sa main blessée le long de son bras. Pallas plane sur la tête de Diomède ; elle a un beau caractère. Apollon, enveloppé d'une nuée, se jette entre le héros grec et Énée qu'on voit renversé. Le dieu effraye le vainqueur de son regard et de son égide. Cependant on se massacre et le sang coule de tous côtés. A droite, le Scamandre et ses nymphes se sauvent d'effroi; à gauche, des chevaux sont abattus, un guerrier renversé sur le visage a l'épaule traversée d'un javelot qui s'est rompu dans la blessure. Le sang ruisselle sur le cadavre et sur la crinière blanche d'un cheval massacré, et dégoutte de cette crinière dans les eaux du fleuve, qui en sont ensanglantées.

Cette composition est, comme vous voyez, toute d'effroi. Le moment qui précédait la blessure eût offert le contraste du terrible et du délicat; Vénus, la déesse de la volupté, toute nue au milieu du sang et des armes, secourant son fils contre un homme terrible qui l'eût menacée de sa lance.

Quoi qu'il en soit, le tableau de M. Doyen produit un grand effet. Il est plein de feu, de grandeur, de mouvement et de poésie. On a dit beaucoup de mal de sa Vénus; mais en revanche son fleuve est beau, ses nymphes sont belles. J'ai déjà parlé de la tête de Pallas; celle d'Apollon est aussi d'un beau caractère. Cet homme traversé du javelot rompu, dont le sang va mouiller la crinière blanche du cheval abattu et teindre les eaux, donne de la terreur. L'attitude de son héros est fière, et son regard méprisant et féroce. On aurait pu lui donner plus de noblesse dans le visage; rendre ces cadavres fraîchement égorgés, moins livides, écarter la confusion du groupe d'Énée, d'Apollon, du nuage et des cadavres, en y conservant le désordre, et éviter quelques autres défauts qui échappent dans la chaleur de la composition, et qui tiennent à la jeunesse de l'artiste; mais le génie y est, et le jugement viendra sûrement. Ce peintre sait imaginer, ordonner, composer. La machine est grande; ses figures se remuent. Il ne craint pas le travail.

On reproche à ses dieux de n'être qu'esquissés; c'est qu'on

n'a pas encore saisi l'esprit de sa composition. Dans son tableau, les dieux sont d'une taille commune et les hommes sont gigantesques. Les premiers ne sont que des génies tutélaires. Il a voulu que ses figures fussent aériennes, et cette imagination me paraît de génie; seulement il ne l'a pas assez fait sentir. Il fallait pour cela donner à ses dieux encore plus de transparence, plus de légèreté, moins de corps et de solidité; mais en revanche leur chercher un caractère divin, et les mettre dans une activité incroyable, comme on les voit dans le morceau de Bouchardon, où *Ulysse évoque l'ombre de Tirésias*, et où cette foule de démons étranges accourent à son sacrifice. Vous trouverez dans ces démons à peu près le caractère que Doyen devait donner à ses divinités. Alors plus sa Vénus aurait été aérienne, plus sa Pallas et son Apollon auraient eu de cette nature, plus on aurait été satisfait.

Le peintre a fait sagement de s'écarter ici du poëte. Dans l'*Iliade*, les hommes sont plus grands que nature; mais les dieux sont d'une stature immense; Apollon fait en quatre pas le tour de l'horizon, enjambant de montagne en montagne. Si le peintre eût gardé cette proportion entre ses figures, les hommes auraient été des pygmées et l'ouvrage aurait perdu son intérêt et son effet : c'eût été la querelle des dieux et non celle des hommes; mais ayant à donner l'avantage de la grandeur à ses héros sur ses dieux, que vouliez-vous que le peintre fît de ceux-ci, sinon des génies, des ombres, des démons? Ce n'est pas l'idée qui a péché, c'est l'exécution. Il fallait racheter la légèreté, la transparence et la fluidité de ses figures, par une énergie, une étrangeté, une vie tout extraordinaire. En un mot, c'était des démons qu'il fallait faire.

Encore un mot sur ce morceau. C'est que dans l'instant choisi par Doyen, il a fallu donner l'air de la douleur à la déesse du plaisir; c'est qu'après la blessure de Vénus, Diomède est tranquille, c'est que Vénus est hors de la scène. Il ne fallait pas oublier les chevaux d'Énée; ils étaient d'origine céleste, et par conséquent une proie importante; Diomède avait recommandé à son écuyer de s'en emparer s'il sortait victorieux du combat.

Avec tout cela, excepté Deshays, je ne crois pas qu'il y ait un peintre à l'Académie en état de faire ce tableau.

La *Jeune Indienne de Tangiaor*[1], qui a été amenée en France par un officier français, ne manque pas de beauté avec son teint basané. Doyen l'a peinte dans le costume et avec les ornements du pays; mais j'aime mieux le profil qu'en a fait M. de Carmontelle, il est plus vrai et plus agréable.

Mais en voilà bien assez sur Doyen. Je ne vous parlerai pas de ses autres tableaux. Je me rappelle vaguement l'*Espérance qui nourrit l'Amour*. Ce tableau m'a paru médiocre.

PARROCEL.

L'*Adoration des Rois*[2] de Parrocel est si faible, si faible, et d'invention, et de dessin, et de couleur! Parrocel est à Vien ce que Vien est à Le Sueur. Vien est la moyenne proportionnelle aux deux autres. Je demanderais volontiers à M. Parrocel comment, quand on a la composition d'un sujet par Rubens présente à l'imagination, on peut avoir le courage de tenter le même sujet. Il me semble qu'un grand peintre qui a précédé, est plus incommode pour ses successeurs qu'un grand littérateur pour nous. L'imagination me semble plus tenace que la mémoire. J'ai les tableaux de Raphaël plus présents que les vers de Corneille, que les beaux morceaux de Racine. Il y a des figures qui ne me quittent point. Je les vois; elles me suivent, elles m'obsèdent. Par exemple, ce *Saint Barnabé* qui déchire ses vêtements sur sa poitrine, et tant d'autres, comment ferai-je pour écarter ces spectres-là? et comment les peintres font-ils? Il y a dans le tableau de Parrocel un coussin qui me choque étrangement. Dites-moi comment un coussin de couleur a pu se trouver dans une étable où la misère réfugiait la mère et l'enfant, et où l'haleine de deux animaux réchauffait un nouveau-né contre la rigueur de la saison? Apparemment qu'un des rois avait envoyé un coussin d'avance par son écuyer pour pouvoir se prosterner avec plus de commodité. Les artistes sont tellement attentifs aux beautés techniques, qu'ils négligent toutes ces impertinences-là dans le jugement qu'ils portent d'une production. Faudra-t-il que nous les imitions? Et pourvu que

1. N° 91. Ce tableau appartenait, comme le précédent, à M. le prince de Turenne.
2. Tableau de 8 pieds 9 pouces; n° 95.

les ombres et les lumières soient bien entendues, que le dessin soit pur, que la couleur soit vraie, que les caractères soient beaux, serons-nous satisfaits?

GREUZE.

Il paraît que notre ami Greuze a beaucoup travaillé. On dit que le portrait de *M. le Dauphin* [1] ressemble beaucoup; celui de *Babuti*, beau-père du peintre, est de toute beauté. Et ces yeux éraillés et larmoyants, et cette chevelure grisâtre, et ces chairs, et ces détails de vieillesse qui sont infinis au bas du visage et autour du cou, Greuze les a tous rendus; et cependant sa peinture est large. *Son portrait* peint par lui-même a de la vigueur; mais il est un peu fatigué, et me plaît beaucoup moins que celui de son beau-père [2].

Cette *Petite Blanchisseuse* [3] qui, penchée sur sa terrine, presse du linge entre ses mains, est charmante; mais c'est une coquine à laquelle je ne me fierais pas. Tous les ustensiles de son ménage sont d'une grande vérité. Je serais seulement tenté d'avancer son tréteau un peu plus sous elle, afin qu'elle fût mieux assise.

Le *Portrait de madame Greuze en vestale*. Cela, une vestale! Greuze, mon cher, vous vous moquez de nous; avec ses mains croisées sur sa poitrine, ce visage long, cet âge, ces grands yeux tristement tournés vers le ciel, cette draperie ramenée à grands plis sur la tête; c'est une mère de douleurs, mais d'un petit caractère et un peu grimaçante. Ce morceau ferait honneur à Coypel, mais il ne vous en fait pas.

Il y a une grande variété d'action, de physionomies et de caractères dans tous ces petits fripons dont les uns occupent

1. Buste de 2 pieds de haut sur 1 pied 6 pouces de large; n° 96.

2. Ces deux portraits et celui de Mme Greuze (nos 97, 98, 99) étaient de la même dimension, 2 pieds de haut sur 1 pied 1/2 de large. — Le portrait de Greuze de la collection Lacaze, au Louvre, provenant de la collection de Cypierre, paraît être celui dont il est question ici. Le second portrait de Greuze, appartenant également au Louvre et provenant du cabinet de M. de La Live de Jully, vendu 300 fr. en 1776 à sa vente et acquis en 1820 par M. Spontini pour la somme de 2.000 fr., représente un homme plus âgé que ne l'était alors Greuze. Ce dernier a été gravé dans le *Musée français*.

3. La *Petite Blanchisseuse* a été gravée dans l'*Histoire des Peintres*, article Greuze.

cette pauvre *Marchande de marrons* [1], tandis que les autres la volent.

Ce *Berger* [2], qui tient un chardon à la main, et qui tente le sort pour savoir s'il est aimé de sa bergère, ne signifie pas grand'chose. A l'élégance du vêtement, à l'éclat des couleurs, on le prendrait presque pour un morceau de Boucher. Et puis, si on ne savait pas le sujet, on ne le devinerait jamais.

Le *Paralytique* qui est secouru par ses enfants [3], ou le dessin que le peintre a appelé *le Fruit de la bonne éducation*, est un tableau de mœurs. Il prouve que ce genre peut fournir des compositions capables de faire honneur aux talents et aux sentiments de l'artiste. Le vieillard est dans son fauteuil ; ses pieds sont supportés par un tabouret. Sa tête, celle de son fils et celle de sa femme sont d'une beauté rare. Greuze a beaucoup d'esprit et de goût. Lorsqu'il travaille, il est tout à son ouvrage ; il s'affecte profondément : il porte dans le monde le caractère du sujet qu'il traite dans son atelier, triste ou gai, folâtre ou sérieux, galant ou réservé, selon la chose qui a occupé le matin son pinceau et son imagination.

C'est un beau dessin que celui du *Fermier incendié*. Une mère sur le visage de laquelle la douleur et la misère se montrent ; des filles aussi affligées et aussi misérables, couchées à terre autour d'elle ; des enfants affamés qui se disputent un morceau de pain sur ses genoux ; un autre qui mange à la dérobée dans un coin ; le père de cette famille qui s'adresse à la commisération des passants ; tout est pathétique et vrai. J'aime assez dans un tableau un personnage qui parle au spectateur sans sortir du sujet. Ici il n'y a pas d'autre passant que celui qui regarde. La scène est supposée au coin d'une rue. Le lieu en pouvait être mieux choisi. Pourquoi n'avoir pas placé tous ces infortunés sur des débris incendiés de leur chaumière? J'aurais vu les ravages du feu, des murs renversés, des poutres à demi consumées, et une foule d'autres objets touchants et pittoresques.

Il y a de Greuze plusieurs têtes qui sont autant de petits

1. Dessin; nº 105.

2. Tableau ovale, haut de deux pieds; nº 101.

3. Ce dessin, esquisse de la composition célèbre gravée par Flipart, et qui est aujourd'hui à l'Ermitage, fait partie de la collection de M. Walferdin.

tableaux très-vrais, entre lesquels on distingue l'*Enfant qui boude* et la *Petite Fille qui se repose sur sa chaise.*

GUÉRIN[1].

Je ne sais ce que c'est que les petits tableaux de M. Guérin.

ROLAND DE LA PORTE[2].

Mais on fait cas d'un *Crucifix*[3] peint en bronze par M. Roland de la Porte, et en effet ce Crucifix est beau. Il est tout à fait hors de la toile. Le bronze s'éclaire d'une manière propre au métal que le peintre a rendu parfaitement; il y a toute l'illusion possible; mais il faut avouer aussi que le genre est facile, et que des artistes d'un talent médiocre d'ailleurs y ont excellé. Vous souvenez-vous de deux bas-reliefs d'Oudry sur lesquels on portait la main? La main touchait une surface plane; et l'œil, toujours séduit, voyait un relief; en sorte qu'on aurait pu demander au philosophe lequel de ces deux sens dont les témoignages se contredisaient était un menteur.

Les tableaux de fruits de M. de la Porte ont paru d'une grande vérité et d'un beau fini.

BRIARD[4].

Enfin il y a d'un M. Briard un *Passage des âmes du purgatoire au ciel*[5]. Ce peintre a relégué son purgatoire dans un coin de son tableau. Il ne s'en échappe que quelques figures perdues sur une toile d'une étendue immense : *rari nantes in gurgite vasto*. Pour se tirer d'un pareil sujet, il eût fallu la force d'idées, de couleurs et d'imagination de Rubens, et tenter une de ces

1. Gabriel-Christophe Guérin, mort en 1790 à Kehl (?), était agréé de l'Académie en 1761.

2. Henri-Horace Roland de la Porte, né en 1724, alors agréé, académicien en 1763, est mort le 23 novembre 1793.

3. Tableau de 3 pieds 8 pouces de hauteur sur 1 pied 10 pouces de largeur; n° 109.

4. Gabriel Briard, né à Paris en 1725, élève de Natoire, agréé en 1761, académicien en 1768, mort en 1777.

5. Tableau de 23 pieds de hauteur sur 12 de largeur; n° 111.

machines que les Italiens appellent *opera da stupire*. Une tête féconde et hardie aurait ouvert le gouffre de feu au bas de son tableau ; il en eût occupé toute l'étendue et toute la profondeur. Là, on aurait vu des hommes et des femmes de tout âge et de tout état; toutes les espèces de douleurs et de passions, une infinité d'actions diverses; des âmes emportées, d'autres qui seraient retombées ; celles-ci se seraient élancées, celles-là auraient tendu les mains et les bras ; on eût entendu mille gémissements. Le ciel, représenté au-dessus, aurait reçu les âmes délivrées. Elles auraient été présentées à la gloire éternelle par des anges qu'on aurait vus monter et descendre, et se plonger dans le gouffre, dont les flammes dévorantes les auraient respectés. Avant que de prendre son pinceau, il faut avoir frissonné vingt fois de son sujet, avoir perdu le sommeil, s'être levé pendant la nuit, et avoir couru en chemise et pieds nus jeter sur le papier ses esquisses à la lueur d'une lampe de nuit.

SCULPTURE.

Autant cette année la peinture est riche au Salon, autant la sculpture y est pauvre. Beaucoup de bustes, peu de frappants. Les deux premiers sculpteurs de la nation, Bouchardon et Pigalle, n'ont rien fourni. Ils sont entièrement occupés de grandes machines.

LE MOYNE[1].

Par Le Moyne, le buste de Mme de Pompadour, rien; celui de Mlle Clairon, rien; d'une Jeune Fille, rien. Ceux de Crébillon et de Restout valent mieux.

1. Jean-Baptiste Le Moyne, né à Paris le 15 février 1704, élève de son père ; académicien en 1738. Il était, en 1761, adjoint à recteur. Il mourut au Louvre le 24 mai 1778.

FALCONET[1].

Le buste de Falconet[2], médecin, beau, très-beau; on ne saurait plus ressemblant. Quand nous aurons perdu ce vénérable vieillard, que nous chérissons tous, nous demanderons où est son buste, et nous l'irons revoir. Aussi cette tête-là prêtait bien à l'art. Elle est chauve. Un grand nez; de grosses rides bien profondes; un grand front; de longues cordes de vieillesse tendues du dessous de la mâchoire, le long du cou jusqu'à la poitrine; une bouche d'une forme particulière et très-agréable. De la sérénité, de l'ingénuité, de la vivacité, de la bonhomie; tout ce qui fait d'un vieillard de quatre-vingt-dix ans un homme si intéressant, si aimable.

La *Douce Mélancolie*[3], et la *Petite Fille qui cache l'arc de l'Amour*, rien. Deux groupes de *Femmes* en plâtre, pour des chandeliers qui doivent être exécutés par Germain en argent : belles figures, d'un caractère simple, noble et antique. En vérité je n'ai rien vu de Falconet qui fût mieux.

VASSÉ.

Huit ou dix morceaux de Vassé, et pas un qui m'ait frappé. La sculpture n'offrant jamais qu'une figure isolée, ou qu'un groupe de deux ou trois, je crois qu'on y souffre moins encore la médiocrité qu'en peinture. Le buste du Père Le Cointe n'est assurément pas une mauvaise chose, ni la *Nymphe* qui se regarde dans l'eau[4], ni le *Vase*[5], ni les autres morceaux; mais que m'importe que vous soyez supportable, si l'art exige que vous soyez sublime?

1. Étienne-Maurice Falconet, né à Paris le 1er septembre 1716, élève de Le Moyne, était professeur en 1761 ; il était académicien depuis 1754. Il mourut à Paris le 24 janvier 1791, après avoir passé plusieurs années en Russie.

2. Sous ce titre, au livret : *Une Tête*, portrait en marbre, de grandeur naturelle.

3. Figure en plâtre, qui devait être exécutée en marbre pour M. de La Live de Jully. Voir le Salon de 1765.

4. Modèle de 5 pieds 2 pouces, qui devait être exécuté en marbre et faire partie de la décoration des salons de M. le duc de Chevreuse, à Dampierre.

5. Morceau de 16 pouces de haut, moulé sur l'original en terre de porcelaine, qui est dans le cabinet de Mgr le duc d'Orléans.

CHALLE[1].

L'idée et l'exécution du jeune *Turenne endormi sur l'affût d'un canon* me plaisent; seulement il est mal que l'enfant soit aussi long que le canon.

C'est une fort belle chose que le *Berger Phorbas* qui détache de l'arbre OEdipe enfant, qui y était suspendu par les pieds. L'enfant, ou je me trompe fort, est sublime. Il crie; il sent le bras qui le secourt; il le saisit; il le serre. Il y a une grande commisération sur le visage de Phorbas. Vous me direz qu'il est un peu campé; mais comme il a de la peine à atteindre de la main la branche où la courroie est nouée, cette contrainte détermine son attitude. J'ai bien un autre petit chagrin; c'est que son action est équivoque, et qu'on ne sait s'il suspend ou s'il détache. On s'élève également sur la pointe du pied pour suspendre et pour détacher; on étend également un bras; on soutient également le corps; la courroie est également lâche.

Le *Bacchus* nouvellement né, et soustrait par Mercure à la jalousie de Junon, ne me déplaît pas. Le reste est commun.

CAFFIERI[2].

Le buste de Rameau par Caffieri[3] est frappant. On l'a fait froid, maigre et sec, comme il est; et on a très-bien attrapé sa finesse affectée et son souris précieux.

PAJOU.

Entre plusieurs morceaux de Pajou, aucun qu'on puisse comparer au buste de Le Moyne, qu'il exposa au dernier Salon. Cependant un *Ange*[4] de beau caractère, et deux Portraits en terre cuite qui se font remarquer.

1. Simon Challe, né à Paris en 1720, académicien, mort en 1765.
2. Jean-Jacques Caffieri, né à Paris le 29 avril 1725, élève de Le Moyne, académicien en 1759, mort le 21 juin 1792.
3. Ce buste était au foyer de l'Opéra avant l'incendie. Voyez le Salon de 1765.
4. Ce modèle devait être exécuté pour servir de bénitier dans l'église Saint-Louis de Versailles.

D'HUEZ[1].

Les quatre bas-reliefs d'Huez, représentant huit Vertus qui portent des guirlandes[2], m'ont aussi paru de grand goût. *Et hoc sapit antiquitatem* et de caractère et de draperies.

Peut-être y a-t-il de belles choses et parmi les tableaux dont je ne vous ai point parlé, et parmi les sculptures dont je ne vous parle pas : c'est qu'ils ont été muets, et qu'ils ne m'ont rien dit.

GRAVURE.

COCHIN[3].

Le dessin au crayon rouge représentant *Lycurgue blessé dans une sédition*[4] mérite d'être regardé. Le passage subit de la fureur à la commisération dans cette populace effrénée qui le poursuit, est bien rendu. Il y a une diversité étonnante d'attitudes, de visages et de caractères. Cela me semble de grand goût; c'est un magnifique tableau dans un petit espace. Mais le Lycurgue est manqué; c'est une figure campée, une jambe en avant et l'autre en arrière. Cette action de montrer du doigt son œil crevé, fût-elle de l'histoire, n'en serait ni moins petite ni moins puérile. Un homme comme Lycurgue, qui sait se posséder dans un pareil instant, s'arrête tout court, laisse tomber ses bras, a les deux jambes parallèles, et se laisse voir plutôt qu'il ne se montre; toute action plus marquée serait fausse et

1. Jean-Baptiste d'Huez, reçu à l'Académie le 30 janvier 1763.

2. Décoration d'un piédestal cylindrique sur lequel devait être placée une urne funéraire.

3. Charles-Nicolas Cochin, né à Paris le 22 février 1715, académicien en 1751, mort à Paris le 29 avril 1790.

4. Ce dessin, qui fut alors regardé comme un chef-d'œuvre (Voyez *Mercure de France*, 16 octobre 1761), était le morceau que l'artiste devait à l'Académie pour sa réception. Il appartient au Louvre.

mesquine. Je suis fâché de ce défaut, qui gâte un très-beau dessin.

M. WILLE[1].

Le burin de M. Wille a conservé à ce Salon[2] la grande réputation dont il jouit.

M. CASANOVE[3].

PEINTRE ITALIEN OU ALLEMAND, NOUVELLEMENT REÇU.

Il me reste à vous dire un mot des morceaux de Casanove; mais que vous dirai-je de son grand tableau de bataille? Il faut le voir. Comment rendre le mouvement, la mêlée, le tumulte d'une foule d'hommes jetés confusément les uns à travers les autres? Comment peindre cet homme renversé qui a la tête fracassée, et dont le sang s'échappe entre les doigts de la main qu'il porte à sa blessure; et ce cavalier qui, monté sur un cheval blanc, foule les morts et les mourants? Il perdra la vie avant de quitter son drapeau. Il le tient d'une main; de l'autre il menace d'un revers de sabre celui qui lui appuie un coup de pistolet pendant qu'un autre lui saisit le bras. Comment sortira-t-il de danger? Un cheval tient le sien mordu par le cou, un fantassin est prêt à lui enfoncer sa pique dans le poitrail. Le feu, la poussière et la fumée, éclairent d'un côté et couvrent de l'autre une multitude infinie d'actions qui remplissent un vaste champ de bataille. Quelle couleur! quelle lumière! quelle étendue de scène! Les cuirasses rouges, vertes ou bleues, selon les objets qui s'y peignent, sont toujours d'acier; c'est pour la machine une des plus fortes compositions qu'il y ait au Salon. On reproche à Casanove d'avoir donné un peu trop de fraîcheur à

1. Jean-Georges Wille, né aux environs de Kœnigsberg en 1715, académicien, mort en 1808 à Paris.

2. Il avait gravé le portrait de M. de Marigny, d'après Tocqué.

3. François Casanova, né à Londres en 1730. Reçu à l'Académie en 1763, mort à Brühl (Autriche) en mars 1805. Il n'est point porté au livret de cette année 1761.

ses vêtements; cela se peut; on dit que son atmosphère n'est pas assez poudreuse; cela se peut; que les petites lumières partielles des sabres, des casques, des fusils et des cuirasses heurtées trop rudement, font ce qu'on appelle papilloter le tout, surtout quand on regarde le tableau de près; cela se peut encore; on dit que cet effet ressemble à celui du plafond de la galerie éclairée par la surface d'une eau vacillante, cela se peut encore. Avec tous ces défauts, c'est un grand et beau tableau, et ceux qui les ont relevés voudraient bien l'avoir fait. Moi, qui aime à mettre les choses en place, je le transporte d'imagination dans un des appartements du château de Potsdam.

Il y a du même peintre quelques petits tableaux de paysages. En vérité cet homme a bien du feu, bien de la hardiesse, une belle et vigoureuse couleur. Ce sont des rochers, des eaux, et pour figures des soldats qui sont en embuscade ou qui se reposent. On croirait que chaque objet est le produit d'un seul coup de pinceau; cependant on y remarque des nuances sans fin. On dit que Salvator Rosa n'est pas plus beau que cela quand il est beau.

Il y a de lui encore deux batailles en dessin qui ne sont pas déparées par celle qu'il a peinte.

Ce Casanove est dès à présent un homme à imagination, un grand coloriste, une tête chaude et hardie, un bon poëte, un grand peintre.

M. BAUDOUIN[1],

PEINTRE EN MINIATURE NOUVELLEMENT REÇU.

Ce peintre a exposé sur la fin du Salon plusieurs jolis tableaux en miniature : mais ils étaient placés vis-à-vis de la *Bataille* de Casanove; et le moyen de les regarder?

1. Pierre-Antoine Baudouin, né à Paris en 1723, académicien en 1763, mort en 1769.

RÉCAPITULATION.

Jamais nous n'avons eu un plus beau Salon. Presque aucun tableau absolument mauvais; plus de bons que de médiocres, et un grand nombre d'excellents. Comptez le *Portrait du Roi* par Michel Van Loo; la *Madeleine dans le désert*, et la *Lecture* par Carle; le *Saint Germain* qui donne une médaille à sainte Geneviève, par Vien; le *Saint André* de Deshays, son *Saint Victor*, son *Saint Benoît* près de mourir; le *Socrate condamné* de Challe; le *Bénédicité* de Chardin; le *Soleil couchant* de Le Bel; les deux *Vues de Bayonne*, malgré leur peu d'effet; le *Diomède* de Doyen; le *Jeune Élève* de Drouais; la *Blanchisseuse*, le *Paralytique*, le *Fermier brûlé*, le *Portrait de Babuti* par Greuze; le *Crucifix de bronze* de Roland de la Porte, et d'autres qui ont pu m'échapper; et cette étonnante *Bataille* de Casanove.

On ne peint plus en Flandre. S'il y a des peintres en Italie et en Allemagne, ils sont moins réunis; ils ont moins d'émulation et moins d'encouragements. La France est donc la seule contrée où cet art se soutienne, et même avec quelque éclat.

Enfin je l'ai vu, ce tableau de notre ami Greuze; mais ce n'a pas été sans peine; il continue d'attirer la foule. C'est *Un Père qui vient de payer la dot de sa fille*[1]. Le sujet est pathétique, et l'on se sent gagner d'une émotion douce en le regardant. La composition m'en a paru très-belle : c'est la chose comme elle a dû se passer. Il y a douze figures; chacune est à sa place, et fait ce qu'elle doit. Comme elles s'enchaînent toutes! comme elles vont en ondoyant et en pyramidant! Je me moque de ces conditions; cependant quand elles se rencontrent dans un morceau de peinture par hasard, sans que le

1. Il s'agit de *l'Accordée de village*, dont on connaît plusieurs répétitions, et qui a été gravée par Flipart. Commandé par Randon de Boisset, qui le céda au marquis de Marigny, moyennant la somme de 9,000 livres, ce tableau fut acheté en 1782 à la vente de ce dernier par Joullain 16,650 livres pour le Cabinet du Roi. Il se trouve actuellement sous le n° 260 de l'École française au musée du Louvre.

peintre ait eu la pensée de les y introduire, sans qu'il leur ait rien sacrifié, elles me plaisent.

A droite de celui qui regarde le morceau est un tabellion assis devant une petite table, le dos tourné au spectateur. Sur la table, le contrat de mariage et d'autres papiers. Entre les jambes du tabellion, le plus jeune des enfants de la maison. Puis en continuant de suivre la composition de droite à gauche, une fille aînée debout, appuyée sur le dos du fauteuil de son père. Le père assis dans le fauteuil de la maison. Devant lui, son gendre debout, et tenant de la main gauche le sac qui contient la dot. L'accordée, debout aussi, un bras passé mollement sous celui de son fiancé; l'autre bras saisi par la mère, qui est assise au-dessous. Entre la mère et la fiancée, une sœur cadette debout, penchée sur la fiancée, et un bras jeté autour de ses épaules. Derrière ce groupe, un jeune enfant qui s'élève sur la pointe des pieds pour voir ce qui se passe. Au-dessous de la mère, sur le devant, une jeune fille assise qui a de petits morceaux de pain coupé dans son tablier. Tout à fait à gauche dans le fond et loin de la scène, deux servantes debout qui regardent. Sur la droite, un garde-manger bien propre, avec ce qu'on a coutume d'y renfermer, faisant partie du fond. Au milieu, une vieille arquebuse pendue à son croc; ensuite un escalier de bois qui conduit à l'étage au-dessus. Sur le devant, à terre, dans l'espace vide que laissent les figures, proche des pieds de la mère, une poule qui conduit ses poussins auxquels la petite fille jette du pain; une terrine pleine d'eau, et sur le bord de la terrine un poussin, le bec en l'air, pour laisser descendre dans son jabot l'eau qu'il a bue. Voilà l'ordonnance générale. Venons aux détails.

Le tabellion est vêtu de noir, culotte et bas de couleur, en manteau et en rabat, le chapeau sur la tête. Il a bien l'air un peu matois et chicanier, comme il convient à un paysan de sa profession; c'est une belle figure. Il écoute ce que le père dit à son gendre. Le père est le seul qui parle. Le reste écoute et se tait.

L'enfant qui est entre les jambes du tabellion est excellent pour la vérité de son action et de sa couleur. Sans s'intéresser à ce qui se passe, il regarde les papiers griffonnés, et promène ses petites mains par dessus.

On voit dans la sœur aînée, qui est appuyée debout sur le dos du fauteuil de son père, qu'elle crève de douleur et de jalousie de ce qu'on a accordé le pas sur elle à sa cadette. Elle a la tête portée sur une de ses mains, et lance sur les fiancés des regards curieux, chagrins et courroucés.

Le père est un vieillard de soixante ans, en cheveux gris, un mouchoir tortillé autour de son cou; il a un air de bonhomie qui plaît. Les bras étendus vers son gendre, il lui parle avec une effusion de cœur qui enchante; il semble lui dire : « Jeannette est douce et sage; elle fera ton bonheur; songe à faire le sien... » ou quelque autre chose sur l'importance des devoirs du mariage... Ce qu'il dit est sûrement touchant et honnête. Une de ses mains, qu'on voit en dehors, est hâlée et brune; l'autre, qu'on voit en dedans, est blanche; cela est dans la nature.

Le fiancé est d'une figure tout à fait agréable. Il est hâlé de visage; mais on voit qu'il est blanc de peau; il est un peu penché vers son beau-père; il prête attention à son discours, il en a l'air pénétré; il est fait au tour, et vêtu à merveille, sans sortir de son état. J'en dis autant de tous les autres personnages.

Le peintre a donné à la fiancée une figure charmante, décente et réservée; elle est vêtue à merveille. Ce tablier de toile blanc fait on ne peut pas mieux; il y a un peu de luxe dans sa garniture; mais c'est un jour de fiançailles. Il faut voir comme les plis de tous les vêtements de cette figure et des autres sont vrais. Cette fille charmante n'est point droite; mais il y a une légère et molle inflexion dans toute sa figure et dans tous ses membres qui la remplit de grâce et de vérité. Elle est jolie vraiment, et très-jolie. Une gorge faite au tour qu'on ne voit point du tout; mais je gage qu'il n'y a rien là qui la relève, et que cela se soutient tout seul. Plus à son fiancé, et elle n'eût pas été assez décente; plus à sa mère ou à son père, et elle eût été fausse. Elle a le bras à demi passé sous celui de son futur époux, et le bout de ses doigts tombe et appuie doucement sur sa main; c'est la seule marque de tendresse qu'elle lui donne, et peut-être sans le savoir elle-même; c'est une idée délicate du peintre.

La mère est une bonne paysanne qui touche à la soixan-

taine, mais qui a de la santé; elle est aussi vêtue large et à merveille. D'une main elle tient le haut du bras de sa fille; de l'autre, elle serre le bras au-dessus du poignet : elle est assise; elle regarde sa fille de bas en haut; elle a bien quelque peine à la quitter; mais le parti est bon. Jean est un brave garçon, honnête et laborieux; elle ne doute point que sa fille ne soit heureuse avec lui. La gaieté et la tendresse sont mêlées dans la physionomie de cette bonne mère.

Pour cette sœur cadette qui est debout à côté de la fiancée, qui l'embrasse et qui s'afflige sur son sein, c'est un personnage tout à fait intéressant. Elle est vraiment fâchée de se séparer de sa sœur, elle en pleure; mais cet incident n'attriste pas la composition; au contraire, il ajoute à ce qu'elle a de touchant. Il y a du goût, et du bon goût, à avoir imaginé cet épisode.

Les deux enfants, dont l'un, assis à côté de la mère, s'amuse à jeter du pain à la poule et à sa petite famille, et dont l'autre s'élève sur la pointe des pieds et tend le cou pour voir, sont charmants; mais surtout le dernier.

Les deux servantes, debout, au fond de la chambre, nonchalamment penchées l'une contre l'autre, semblent dire, d'attitude et de visage : Quand est-ce que notre tour viendra?

Et cette poule qui a mené ses poussins au milieu de la scène, et qui a cinq ou six petits, comme la mère aux pieds de laquelle elle cherche sa vie a six à sept enfants, et cette petite fille qui leur jette du pain et qui les nourrit; il faut avouer que tout cela est d'une convenance charmante avec la scène qui se passe, et avec le lieu et les personnages. Voilà un petit trait de poésie tout à fait ingénieux.

C'est le père qui attache principalement les regards; ensuite l'époux ou le fiancé; ensuite l'accordée, la mère, la sœur cadette ou l'aînée, selon le caractère de celui qui regarde le tableau, ensuite le tabellion, les autres enfants, les servantes et le fond. Preuve certaine d'une bonne ordonnance.

Teniers peint des mœurs plus vraies peut-être. Il serait plus aisé de retrouver les scènes et les personnages de ce peintre; mais il y a plus d'élégance, plus de grâce, une nature plus agréable dans Greuze. Ses paysans ne sont ni grossiers comme ceux de notre bon Flamand, ni chimériques comme ceux de

Boucher. Je crois Teniers fort supérieur à Greuze pour la couleur. Je lui crois aussi beaucoup plus de fécondité : c'est d'ailleurs un grand paysagiste, un grand peintre d'arbres, de forêts, d'eaux, de montagnes, de chaumières et d'animaux.

On peut reprocher à Greuze d'avoir répété une même tête dans trois tableaux différents. La tête du *Père qui paye la dot* et celle du *Père qui lit l'Écriture sainte à ses enfants*[1], et je crois aussi celle du *Paralytique*. Ou du moins ce sont trois frères avec un grand air de famille.

Autre défaut. Cette sœur aînée, est-ce une sœur ou une servante? Si c'est une servante, elle a tort d'être appuyée sur le dos de la chaise de son maître, et je ne sais pourquoi elle envie si violemment le sort de sa maîtresse; si c'est un enfant de la maison, pourquoi cet air ignoble, pourquoi ce négligé? Contente ou mécontente, il fallait la vêtir comme elle doit l'être aux fiançailles de sa sœur. Je vois qu'on s'y trompe, que la plupart de ceux qui regardent le tableau la prennent pour une servante, et que les autres sont perplexes. Je ne sais si la tête de cette sœur aînée n'est pas aussi celle de la *Blanchisseuse*.

Une femme de beaucoup d'esprit a rappelé que ce tableau était composé de deux natures. Elle prétend que le père, le fiancé et le tabellion sont bien des paysans, des gens de campagne; mais que la mère, la fiancée et toutes les autres figures sont de la halle de Paris. La mère est une grosse marchande de fruits ou de poissons; la fille est une jolie bouquetière. Cette observation est au moins fine; voyez, mon ami, si elle est juste.

Mais il vaudrait bien mieux négliger ces bagatelles, et s'extasier sur un morceau qui présente des beautés de tous côtés; c'est certainement ce que Greuze a fait de mieux. Ce morceau lui fera honneur, et comme peintre savant dans son art, et comme homme d'esprit et de goût. Sa composition est

1. Ce tableau avait été exposé en 1755, lorsque Diderot n'avait pas encore pris la plume de critique d'art et suivait les Salons en simple amateur, sous la conduite de Grimm. Malgré ses sympathies pour Greuze, on voit que Diderot sentait bien son principal défaut, qui est le manque de variété dans l'invention de ses figures. Nous avons tenu à insister, dès le début, sur ces réticences qu'on a trop souvent oublié de remarquer et qui, quoique exprimées avec une grande délicatesse et d'une façon le plus souvent détournée, ramènent les enthousiasmes du critique à leur juste mesure.

pleine d'esprit et de délicatesse. Le choix de ses sujets marque de la sensibilité et de bonnes mœurs.

Un homme riche qui voudrait avoir un beau morceau en émail devrait faire exécuter ce tableau de Greuze par Durand[1], qui est habile, avec les couleurs que M. de Montamy[2] a découvertes. Une bonne copie en émail est presque regardée comme un original, et cette sorte de peinture est particulièrement destinée à copier.

1. On manque de renseignements sur cet artiste.

2. Voyez la note, p. 60 ci-dessus, et plus loin les extraits de l'ouvrage de M. de Montamy, qui appartiennent à Diderot comme éditeur.

SALON DE 1763

Publié en 1857

SALON DE 1763

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

Bénie soit à jamais la mémoire de celui qui, en instituant cette exposition publique de tableaux, excita l'émulation entre les artistes, prépara à tous les ordres de la société, et surtout aux hommes de goût, un exercice utile et une récréation douce, recula parmi nous la décadence de la peinture, et de plus de cent ans peut-être, et rendit la nation plus instruite et plus difficile en ce genre!

C'est le génie d'un seul qui perfectionne les artistes. Pourquoi les anciens eurent-ils de si grands peintres et de si grands sculpteurs? C'est que les récompenses et les honneurs éveillèrent les talents, et que le peuple, accoutumé à regarder la nature et à comparer les productions des arts, fut un juge redoutable. Pourquoi de si grands musiciens? C'est que la musique faisait partie de l'éducation générale : on présentait une lyre à tout enfant bien né. Pourquoi de si grands poëtes? C'est qu'il y avait des combats de poésie et des couronnes pour le vainqueur. Qu'on institue parmi nous les mêmes luttes, qu'il soit permis d'espérer les mêmes honneurs et les mêmes récompenses, et bientôt nous verrons les beaux-arts s'avancer rapidement à la perfection. J'en excepte l'éloquence : la véritable éloquence ne se montrera qu'au milieu des grands intérêts publics. Il faut que l'art de la parole promette à l'orateur les premières dignités de l'État; sans cette attente, l'esprit, occupé de sujets imaginaires et donnés, ne s'échauffera jamais d'un feu réel, d'une chaleur profonde, et l'on n'aura que des rhéteurs. Pour bien dire, il faut être tribun du peuple ou pou-

voir devenir consul. Après la perte de la liberté, plus d'orateurs ni dans Athènes ni dans Rome; les déclamateurs parurent en même temps que les tyrans.

Après avoir payé ce léger tribut à celui qui institua le Salon, venons à la description que vous m'en demandez.

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshays, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet; et dites-moi où est ce Vertumne-là? Il faudrait aller jusque sur le bord du lac Léman pour le trouver peut-être.

Encore si l'on avait devant soi le tableau dont on écrit; mais il est loin, et tandis que la tête appuyée sur les mains ou les yeux égarés en l'air on en recherche la composition, l'esprit se fatigue, et l'on ne trace plus que des lignes insipides et froides. Mais j'en serai quitte pour faire de mon mieux et vous redire ma vieille chanson :

Si quid novisti rectius istis,
Candidus imperti : si non, his utere mecum.
HORAT.

Je vous parlerai des tableaux exposés cette année à mesure que le livret, qu'on distribue à la porte du Salon, me les offrira. Peut-être y aurait-il quelque ordre sous lequel on pourrait les ranger; mais je ne vois pas nettement ce travail compensé par ses avantages.

PEINTURE.

CARLE VAN LOO

Il y a deux tableaux de ce maître : on voit, dans l'un, *les Grâces enchaînées par l'Amour*; dans l'autre, *l'Aîné des*

Amours qui fait faire l'exercice à ses cadets. Eheu, quantum mutatus ab illo!

2. LES GRACES ENCHAINÉES PAR L'AMOUR[1].

C'est un grand tableau de 7 pieds 6 pouces de haut sur 6 pieds 3 pouces de large.

Les trois Grâces l'occupent presque tout entier. Celle qui est à droite du spectateur se voit par le dos; celle du milieu, de face; la troisième de profil. Un Amour élevé sur la pointe du pied, placé entre ces deux dernières et tournant le dos au spectateur, conduit de la main une guirlande qui passe sur les fesses de celle qu'on voit par le dos, et va cacher, en remontant, les parties naturelles de celle qui se présente de face.

Ah! mon ami, quelle guirlande! quel Amour! quelles Grâces! Il me semble que la jeunesse, l'innocence, la gaieté, la légèreté, la mollesse, un peu de tendre volupté, devaient former leur caractère; c'est ainsi que le bon Homère les imagina et que la tradition poétique nous les a transmises. Celles de Van Loo sont si lourdes, mais si lourdes! L'une est d'un noir jaunâtre; c'est le gros embonpoint d'une servante d'hôtellerie et le teint d'une fille qui a les pâles couleurs. Les brunes piquantes comme nous en connaissons ont les chairs fermes et blanches, mais d'une blancheur sans transparence et sans éclat; c'est là ce qui les distingue des blondes dont la peau fine, laissant quelquefois apercevoir les veines éparses en filets déliés et se teignant du fluide qui y circule, en reçoit en quelques endroits une nuance bleuâtre. Où est le temps où mes lèvres suivaient sur la gorge de celle que j'aimais ces traces légères qui partaient des côtés d'une touffe de lis et qui allaient se perdre vers un bouton de rose? Le peintre n'a pas connu ces beautés. Celle des Grâces qui occupe le milieu de sa composition et qu'on voit de face, a les cheveux châtains : ses chairs, son teint, devraient donc participer de la brune et de la blonde; voilà les éléments de l'art. C'est une longue figure soutenue sur deux longues jambes fluettes. La blonde et la plus jeune, qui est à gauche, est vraiment informe. On sait

1. Ce tableau est pour la Pologne. (*Livret.*)

bien que les contours sont doux dans les femmes, qu'on y discerne à peine les muscles et que toutes leurs formes s'arrondissent ; mais elles ne sont pas rondes et sans inégalité. Un œil expérimenté reconnaîtra dans la femme du plus bel embonpoint les traces des muscles du corps de l'homme ; ces parties sont seulement plus coulantes dans la femme, et leurs limites plus fondues. Au lieu de cette taille élégante et légère qui convenait à son âge, cette Grâce est tout d'une venue. Sans s'entendre beaucoup en proportions, on est choqué du peu de distance de la hanche au-dessous du bras ; mais je ne sais pourquoi je dis de la hanche, car elle n'a point de hanche. La posture de l'Amour est désagréable. Et cette guirlande, pourquoi va-t-elle chercher si bêtement les parties que la pudeur ordonne de voiler? Pourquoi les cache-t-elle si scrupuleusement? Avec un peu de délicatesse, le peintre eût senti qu'elle manquait son but, si je le devine. Une figure toute nue n'est point indécente. Placez un linge entre la main de la Vénus de Médicis et la partie de son corps que cette main veut me dérober, et vous aurez fait d'une Vénus pudique une Vénus lascive, à moins que ce linge ne descende jusqu'aux pieds de la figure.

Que vous dirai-je de la couleur générale de ce morceau? On l'a voulue forte, sans doute, et on l'a faite insupportable. Le ciel est dur; les terrasses sont d'un vert comme il n'y en a que là. L'artiste peut se vanter de posséder le secret de faire d'une couleur qui est d'elle-même si douce, que la nature qui a réservé le bleu pour les cieux en a tissu le manteau de la terre au printemps, d'en faire, dis-je, une couleur à aveugler, si elle était dans nos campagnes aussi forte que dans son tableau. Vous savez que je n'exagère point, et je défie la meilleure vue de soutenir ce coloris un demi-quart d'heure. Je vous dirai des *Grâces* de Van Loo ce que je vous disais il y a quatre ans de sa *Médée :* c'est un chef-d'œuvre de teinture, et je ne pense pas que l'éloge d'un bon teinturier serait celui d'un bon coloriste.

Avec tous ces défauts, je ne serais point étonné qu'un peintre me dît : « Le bel éloge que je ferais de toutes les beautés qui sont dans ce tableau et que vous n'y voyez pas!... » C'est qu'il y a tant de choses qui tiennent au technique et dont il est impossible de juger, sans avoir eu quelque temps le pouce passé dans la palette!

1. L'AÎNÉ DES AMOURS QUI FAIT FAIRE L'EXERCICE A SES CADETS.

C'est un petit tableau de 3 pieds 8 pouces de large sur 2 pieds 7 pouces de haut [1].

Qui ne croirait, sur le sujet, qu'il est rempli de variété et de mouvement, que des Amours les uns s'exercent à percer un cœur de flèches, les autres à s'élancer comme des traits, à voler avec vitesse et légèreté, à dérober un baiser, à déranger un mouchoir, à relever un jupon, à donner le croc-en-jambe à une bergère, à tromper un mari jaloux, à rendre adroitement un billet, à grimper à des fenêtres, à séduire une surveillante, etc.? Car voilà, ce me semble, la vraie gymnastique de Cythère, l'éducation que Vénus donne à ses enfants. Ici rien de tout cela. Ce sont des marmousets roides et droits, plantés en ligne, armés de fusils et de baïonnettes avec la cartouche et le baudrier, tournant à droite et à gauche à la voix et au geste d'un de leurs frères. Je voudrais bien savoir quel sens, quel esprit il y a dans cette idée. Carle Van Loo est un bon homme, et certainement cette platitude ne lui est pas venue; c'est quelque insipide littérateur ou quelque prétendu connaisseur qui la lui aura suggérée. Nos artistes sont fatigués dans leurs ateliers d'une vermine présomptueuse qu'on appelle des *amateurs*, et cette vermine nuit beaucoup à leurs travaux.

La couleur de ce morceau est aussi dure que l'idée en est maussade. On a versé crûment sur un espace de quatre pieds toutes les vessies d'un marchand de couleurs. Point d'air, point de repos. Un amas confus de petites figures pressées, toutes pareilles d'ajustement, de position et de physionomie. Ce rare morceau est pour M. de Marigny. Qu'en pensez-vous, mon ami, cela ne figurera-t-il pas bien à côté des *Fiançailles* de Greuze et de ce joli polisson [2] de Drouais? Si un homme qui fait bien aujourd'hui et mal demain est un homme sans caractère ou sans principes, que faut-il dire du goût de celui qui associe dans un même cabinet des choses si disparates?

1. Il appartenait à M. le marquis de Marigny. Il a été vendu 1,600 livres à sa vente en 1781.

2. Le *Jeune Élève* du Salon précédent.

Cependant cet Amour qui commande à ses cadets est peint à merveille; sa draperie blanche est d'une touche légère. Placé à peu près au centre du tableau, il y domine bien. Et ces trois Amours qui arrivent d'en haut à tire-d'aile, sont d'une lègèreté surprenante et d'une couleur douce.

Mais, encore une fois, ceux qui font l'exercice se ressemblent trop. Ils ont des fusils énormes pour eux. Leurs bras et leurs jambes sont raides et minces.

Ce n'est pas sans peine que l'artiste a rendu sa terrasse d'un vert aussi dur. L'ensemble est discordant; c'est le mauvais effet de couleurs qui tranchent et ne participent point les unes des autres. Cela sent la palette. Ajoutez à cela, si vous voulez, que cet Amour placé sur le devant et qui se chausse est isolé et mal dessiné. Un peintre sent un vide dans sa composition, il imagine que, pour le remplir, il n'y a qu'à y placer un objet. — Bien imaginé!

RESTOUT.

3. ORPHÉE DESCENDU AUX ENFERS POUR DEMANDER EURYDICE.

Quel sujet pour un poëte et pour un peintre! qu'il exige de génie et d'enthousiasme! Ah! mon ami, qui est-ce qui trouvera la vraie figure d'Eurydice? et celle d'Orphée promenant ses doigts sur sa lyre et suspendant par ses accords harmonieux le travail des Danaïdes, le rocher de Sisyphe, la roue d'Ixion, les eaux du Cocyte; récréant les serpents sur la tête des Euménides; attirant Cerbère qui vient lui lécher les pieds, répandant un rayon de sérénité sur le front sévère du monarque souterrain; arrachant l'urne fatale des mains de l'inflexible Rhadamante et arrêtant les fuseaux des Parques, qui en ont oublié de filer? Telle fut l'apparition du chantre de la Thrace aux enfers au moment où ses accents interrompirent le silence éternel et percèrent la nuit du Tartare. Mais le peintre en a choisi un autre. Pluton va prononcer, et l'époux redevenir possesseur de sa moitié.

La composition est grande, belle et une. On voit en haut Pluton assis sur son trône; Proserpine est à côté de lui. Au-dessous, à droite, deux des juges infernaux. Plus bas, Orphée, et

Eurydice conduite par le Temps. Sur le devant, au-dessous du trône de Pluton, les portes sombres du Ténare; à côté de ces portes, les trois Parques. Au-dessus des Parques et au-dessous de Pluton, le troisième juge. Voyez-vous comme tous ces objets se tiennent et s'enchaînent?

Et ce Temps revenu sur ses pas pour rendre Eurydice à la vie et à son époux, n'est-il pas d'une belle poésie?

Et cette Parque se refusant à la tâche inusitée de renouer son fil, est-ce une idée indigne de Virgile? Pensez donc, mon ami, que l'artiste l'a trouvée à quatre-vingts ans.

Si son Pluton et sa Proserpine sont mesquins, n'ont rien de majestueux et de redoutable; si son Eurydice est niaise; si ses juges infernaux ont un faux air d'apôtres; si son Orphée est plus froid qu'un ménétrier de village qui suit une noce pour un écu; si ses Parques sont tournées à la française, il faut le lui pardonner; le sujet était trop fort pour son âge.

N'est-ce pas assez que dans l'harmonie générale, dans la distribution des groupes, dans la liaison des parties de la composition on reconnaisse encore le grand maître?

Ce Pluton et cette Proserpine sont pauvres, d'accord; mais l'obscurité qui les environne est bien imaginée et bien faite.

La couleur du tout est faible; mais les reflets de lumière sont bien entendus.

La tête d'Eurydice est sotte, ses pieds et ses mains sont mal dessinés; mais la couleur de toute la figure fait plaisir.

Les pieds et les mains des autres figures sont assez mal dessinés; mais qui est-ce qui se donne aujourd'hui la peine de finir ces parties? Ce sont des détails qu'on renvoie aux écoliers.

Ses Parques sont un peu françaises; mais l'attitude en est variée, et elles ne sont pas sans caractère.

Convenez, mon ami, qu'on a prononcé un peu légèrement sur le mérite de ce morceau. Retournez au Salon, et vous éprouverez comme moi qu'on le revoit avec plus de satisfaction qu'on ne l'a vu. Cet homme est encore un aigle en comparaison de Pierre et de beaucoup d'autres.

Cette composition a 17 pieds 8 pouces de large sur 11 pieds de haut. Ce n'est point une petite machine [1].

1. Il était destiné à être exécuté en tapisserie à la manufacture des Gobelins.

4. LE REPAS DONNÉ PAR ASSUÉRUS AUX GRANDS DE SON ROYAUME[1].

C'est une autre composition de 16 pieds 6 pouces de large sur 9 pieds de haut.

Ce n'est pas un repas, le peintre a mal dit : c'est un grand couvert qui attend des convives. On n'aperçoit à droite et à gauche que quelques subalternes occupés à servir. La table cache les personnages importants; on aperçoit seulement vers le fond quelques sommets de têtes.

Si dans un tableau ce qui occupe le plus d'espace remplit le milieu, arrête l'œil et se montre uniquement en est le sujet principal, la table a ici tous ces caractères.

Du reste, même faiblesse de couleur. La forme bizarre du tableau peut avoir forcé la composition, ou bien le peintre a été fort sage de cacher des figures qu'il n'était plus en état de peindre.

5. L'ÉVANOUISSEMENT D'ESTHER.

Tableau de 7 pieds 7 pouces de haut sur 9 pieds de large.

Il faut être bien hardi pour tenter ce sujet après le Poussin. Dans le tableau du Poussin, que j'ai sous les yeux, Assuérus à gauche est assis sur son trône; il a l'air d'un Jupiter Olympien, tant il est simple et majestueux; son front est couvert d'une bandelette. Il faut voir comme il est coiffé et drapé; comme sa main est naturellement posée sur sa baguette; comme il regarde la douleur d'Esther, comme il en est pénétré. Il est entouré de quelques-uns de ses ministres qui ont à la vérité l'air rustique; ce caractère déplaît fort à nos artistes modernes, dont l'imagination, captivée par des idées de dignité du XVIIIe siècle, ne remonta jamais dans l'antiquité; mais cela me plaît à moi. Quel groupe que celui d'Esther et de ces femmes qui la secourent! L'une, placée derrière elle, la soutient sous les bras; une autre l'appuie de côté; une troisième raffermit ses genoux. Comme ces figures sont agencées! C'est certainement une des plus belles choses que je connaisse. La belle douleur que

1. Destiné, ainsi que le suivant, pour l'église des Feuillants de la rue Saint-Honoré.

celle d'Esther! La noblesse et la simplicité se remarquent jusque dans le trône du monarque et l'estrade sur laquelle il est élevé. Le fond du salon est percé de niches qui font sans doute un bel effet en peinture, mais qui en font un mauvais en gravure, parce qu'on n'y distingue pas assez les statues qui les remplissent des personnages intéressés à la scène.

Je fais ici comme Pindare, qui chantait les dieux de la patrie quand il n'avait rien à dire de son héros. Dans le tableau de Restout une seule femme soutient Esther. Esther a l'air moribond. Le monarque descendu de son trône la touche froidement du bout de son sceptre. C'est ainsi que les monarques d'Asie rassuraient ceux qui osaient se présenter devant eux sans être appelés.

Il s'agit bien de toucher de son sceptre une femme charmante, adorée et qui se meurt de douleur! Si c'est là le rôle d'un souverain en pareil cas, les souverains sont de pauvres amoureux. Pour moi, qui ne règne par bonheur que sur le cœur de Sophie, si elle se présentait à mes yeux dans cet état, que ne deviendrais-je pas? Comme je serais éperdu! Quels cris je pousserais! Malheur à ceux qui ne seconderaient pas à mon gré mon inquiétude. « Belle Sophie, qui est le malheureux qui vous a causé de la peine? Il le payera de sa tête. Revenez à la vie; rassurez-vous... Ah! je vois vos yeux se rouvrir; je respire... » L'insensible et froid monarque ne dit pas un mot de tout cela. Ah! je ne veux pas régner, j'aime mieux aimer à mon gré.

Même faiblesse de composition, de couleur et de caractères. Un des bons amis de ce vieillard devrait lui dire à l'oreille :

> Solve senescentem mature sanus equum, ne
> Peccet ad extremum ridendus et ilia ducat.
>
> Horat.

Monsieur Restout, souffrez que je sois cet ami-là.

LOUIS-MICHEL VAN LOO.

Ce peintre était attaché à la cour d'Espagne; j'ignore pourquoi il n'y est plus, mais il est certain que c'est un grand artiste.

7. LE PORTRAIT DE L'AUTEUR, ACCOMPAGNÉ DE SA SOEUR ET TRAVAILLANT AU PORTRAIT DE SON PÈRE[1].

C'est une très-belle chose. Le peintre occupe le milieu de la toile. Il est assis : il a les jambes croisées et un bras passé sur le dos de son fauteuil ; il se repose. L'ébauche du portrait de son père est devant lui sur un chevalet. Sa sœur est debout derrière son fauteuil. Rien n'est plus simple, plus naturel et plus vrai que cette dernière figure. La robe de chambre de l'artiste fait la soie à merveille. Le bras pendant sur le dos du fauteuil est tout à fait hors de la toile; il n'y a qu'à l'aller prendre. L'air de famille est on ne peut mieux conservé dans les trois têtes. En tout, le morceau est fait largement et mérite les plus grands éloges ; les têtes sont nobles et grandement touchées.

Avec tout cela, me direz-vous, quelle comparaison avec Van Dyck pour la vérité, avec Rembrandt pour la force?

Mais tandis qu'il y a tant de manières différentes d'écrire qui chacune ont leur mérite particulier, n'y aurait-il qu'une seule manière de bien peindre ? Parce qu'Homère est plus impétueux que Virgile, Virgile plus sage et plus nombreux que le Tasse, le Tasse plus intéressant et plus varié que Voltaire, refuserai-je mon juste hommage à celui-ci ? Modernes envieux de vos contemporains, jusques à quand vous acharnerez-vous à les rabaisser par vos éternelles comparaisons avec les Anciens ? N'est-ce pas une façon de juger bien étrange que de ne regarder les Anciens que par leurs beaux côtés, comme vous faites, et que de fermer les yeux sur leurs défauts, et de n'avoir au contraire les yeux ouverts que sur les défauts des modernes et que de les tenir opiniâtrément fermés sur leurs beautés ? Pour louer les auteurs de vos plaisirs, attendrez-vous toujours qu'ils ne soient plus? A quoi leur sert un éloge qu'ils ne peuvent entendre ?

Je suis toujours fâché que, parmi les superstitions dont on a entêté les hommes, on n'ait jamais pensé à leur persuader qu'ils entendraient sous la tombe le mal ou le bien que nous en dirions.

1. Tableau de 7 pieds de hauteur sur 5 de largeur.

Je suis aussi bien fâché que ces morceaux de peinture qui ont la fraîcheur et l'éclat des fleurs soient condamnés à se faner aussi vite qu'elles.

Cet inconvénient tient à une manière de faire qui double l'effet du tableau pour le moment. Lorsque le peintre a presque achevé son ouvrage, il glace. Glacer, c'est passer sur le tout une couche légère de la couleur et de la teinte qui convient à chaque partie. Cette couche peu chargée de couleur et très-chargée d'huile fait la fonction et a le défaut d'un vernis ; l'huile se sèche et jaunit en se séchant, et le tableau s'enfume plus ou moins, selon qu'il a été peint plus ou moins franchement.

On dit qu'un peintre peint à pleines couleurs ou franchement, lorsque ses couleurs sont plus unes, moins tourmentées, moins mélangées.

On conçoit que l'huile répandue sur les endroits où il y a beaucoup de différentes couleurs mêlées et fondues occasionne une action des unes sur les autres et une décomposition d'où naissent des taches jaunes, grises, noires, et la perte de l'harmonie générale.

Les endroits qui souffriront le plus, ce sont ceux où il se trouvera de la céruse et autres chaux métalliques que la substance grasse révivifiera.

Un sculpteur un peu jaloux de la durée de son ouvrage, qui lui coûte tant de peines, devrait toujours en appuyer les parties délicates et fragiles sur des parties solides ; et le peintre préparer et broyer lui-même ses couleurs, et exclure de sa palette toutes celles qui peuvent réagir les unes sur les autres, se décomposer, se révivifier, ou souffrir, comme les sels, par l'acide de l'air. Cet acide est si puissant qu'il ternit jusqu'aux peintures de la porcelaine.

L'art de donner à la peinture des couleurs durables est presque encore à trouver. Il semble qu'il faudrait bannir la plupart des chaux, toutes les substances salines, et n'admettre que des terres pures et bien lavées.

C'est une chose bizarre que la diversité des jugements de la multitude qui se rassemble dans un Salon. Après s'y être promené pour voir, il faudrait aussi y faire quelques tours pour entendre.

Les gens du monde jettent un regard dédaigneux et distrait sur les grandes compositions, et ne sont arrêtés que par les portraits dont ils ont les originaux présents.

L'homme de lettres fait tout le contraire ; passant rapidement sur les portraits, les grandes compositions fixent toute son attention.

Le peuple regarde tout et ne s'entend à rien.

C'est lorsqu'ils se rencontrent au sortir de là qu'ils sont plaisants à entendre. L'un dit : « Avez-vous vu le *Mariage de la Vierge?* c'est un beau morceau !

— Non. Mais vous, que dites-vous du *Portrait de la comtesse?* c'est cela qui est délicieux.

— Moi ! je ne sais seulement pas si votre comtesse s'est fait peindre. Je m'amuserais autour d'un portrait, tandis que je n'ai ni trop d'yeux ni trop de temps pour le *Joseph* de Deshays ou le *Paralytique* de Greuze !

— Ah ! oui ; c'est cet homme qui est à côté de l'escalier et à qui l'on va donner l'extrême-onction... »

C'est ainsi que rien ne passe sans éloge et sans blâme : celui qui vise à l'approbation générale est un fou. Greuze, pourquoi faut-il qu'une impertinence t'afflige ? La foule est continuellement autour de ton tableau, il faut que j'attende mon tour pour en approcher. N'entends-tu pas la voix de la surprise et de l'admiration qui s'élève de tous côtés ? Ne sais-tu pas que tu as fait une chose sublime ? Que te faut-il de plus que ton propre suffrage et le nôtre ?

Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances sans composition, j'en parlerai peu ; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour intéresser il faut une action, alors ils auront tout le talent des peintres d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance.

Il s'est élevé ici une contestation singulière entre les artistes et les gens du monde. Ceux-ci ont prétendu que le mérite principal d'un portrait était d'être bien dessiné et bien peint. Eh ! que nous importe, disaient ceux-ci, que les Van Dyck ressemblent ou ne ressemblent pas? En sont-ils moins à nos yeux des chefs-d'œuvre ? Le mérite de ressembler est passager ; c'est celui du pinceau qui émerveille dans le moment et qui éternise l'ouvrage. — C'est une chose bien douce pour nous, leur a-t-on

répondu, que de retrouver sur la toile l'image vraie de nos pères, de nos mères, de nos enfants, de ceux qui ont été les bienfaiteurs du genre humain et que nous regrettons. Quelle a été la première origine de la peinture et de la sculpture ? Ce fut une jeune fille qui suivit avec un morceau de charbon les contours de la tête de son amant dont l'ombre était projetée sur un mur éclairé. Entre deux portraits, l'un de Henri IV mal peint, mais ressemblant, et l'autre d'un faquin de concussionnaire ou d'un sot auteur peint à miracle, quel est celui que vous choisirez ? Qui est-ce qui attache vos regards sur un buste de Marc-Aurèle ou de Trajan, de Sénèque ou de Cicéron ? Est-ce le mérite de ciseau de l'artiste ou l'admiration de l'homme ?

D'où je conclus avec vous qu'il faut qu'un portrait soit ressemblant pour moi, et bien peint pour la postérité.

Ce qu'il y a de certain, c'est que rien n'est plus rare qu'un beau portrait, plus commun qu'un barbouilleur qui fait ressembler, et que quand l'homme n'est plus, nous supposons la ressemblance.

BOUCHER.

Il y a deux tableaux de Boucher : le *Sommeil de l'enfant Jésus*, et une *Bergerie*.

9. LE SOMMEIL DE L'ENFANT JÉSUS[1].

Ce maître a toujours le même feu, la même facilité, la même fécondité, la même magie et les mêmes défauts qui gâtent un talent rare.

Son enfant Jésus est mollement peint ; il dort bien. Sa Vierge mal drapée est sans caractère. La gloire en est très-aérienne. L'ange qui vole est tout à fait vaporeux. Il était impossible de toucher plus grandement et de donner une plus belle tête au Joseph qui sommeille derrière la Vierge qui adore son fils... Mais la couleur ? Pour la couleur, ordonnez à votre chimiste de vous faire une détonation ou plutôt déflagration de cuivre par le nitre et vous la verrez telle qu'elle est dans le tableau de Boucher. C'est celle d'un bel émail de Limoges. Si vous dites au peintre :

1. Tableau cintré de 2 pieds de haut sur 1 pied de large.

« Mais, monsieur Boucher, où avez-vous pris ces tons de couleur ? » il vous répondra : « Dans ma tête. — Mais ils sont faux. — Cela se peut, et je ne me suis pas soucié d'être vrai. Je peins un événement fabuleux avec un pinceau romanesque. Que savez-vous ? la lumière du Thabor et celle du paradis sont peut-être comme cela. Avez-vous jamais été visité la nuit par des anges ? — Non. — Ni moi non plus ; et voilà pourquoi je m'essaye comme il me plaît dans une chose qui n'a point de modèle en nature. — Monsieur Boucher, vous n'êtes pas bon philosophe, si vous ignorez qu'en quelque lieu du monde que vous alliez et qu'on vous parle de Dieu, ce soit autre chose que l'homme. »

LA BERGERIE[1].

Imaginez sur le fond un vase posé sur son piédestal et couronné d'un faisceau de branches renversées ; au dessous, un berger endormi sur les genoux de sa bergère ; répandez autour une houlette, un petit chapeau rempli de roses, un chien, des moutons, un bout de paysage et je ne sais combien d'autres objets entassés les uns sur les autres ; peignez le tout de la couleur la plus brillante, et vous aurez la *Bergerie* de Boucher.

Quel abus du talent ! combien de temps de perdu ! Avec la moitié moins de frais, on eût obtenu la moitié plus d'effet. Entre tant de détails, tous également soignés, l'œil ne sait où s'arrêter ; point d'air, point de repos. Cependant la bergère a bien la physionomie de son état ; et ce bout de paysage qui serre le vase est d'une délicatesse, d'une fraîcheur et d'un charme surprenants. Mais que signifient ce vase et son piédestal ? que signifient ces lourdes branches dont il est surmonté ? Quand on écrit, faut-il tout écrire ? quand on peint, faut-il tout peindre ? De grâce, laissez quelque chose à suppléer par mon imagination... Mais dites cela à un homme corrompu par la louange et entêté de son talent, et il hochera dédaigneusement de la tête ; il vous laissera dire et nous le quitterons : *Jussum se suaque solum amare.* C'est dommage pourtant.

Cet homme, lorsqu'il était nouvellement revenu d'Italie, fai-

1. N'est point au livret.

sait de très-belles choses ; il avait une couleur forte et vraie ; sa composition était sage, quoique pleine de chaleur ; son faire large et grand. Je connais quelques-uns de ses premiers morceaux qu'il appelle aujourd'hui des *croûtes* et qu'il rachèterait volontiers pour les brûler.

Il a de vieux portefeuilles pleins de morceaux admirables qu'il dédaigne. Il en a de nouveaux, farcis de moutons et de bergers à la Fontenelle, sur lesquels il s'extasie.

Cet homme est la ruine de tous les jeunes élèves en peinture. A peine savent-ils manier le pinceau et tenir la palette, qu'ils se tourmentent à enchaîner des guirlandes d'enfants, à peindre des culs joufflus et vermeils, et à se jeter dans toutes sortes d'extravagances qui ne sont rachetées ni par la chaleur, ni par l'originalité, ni par la gentillesse, ni par la magie de leur modèle : ils n'en ont que les défauts.

JEAURAT.

Ce fut autrefois le Vadé de la peinture ; il connaissait les scènes de la place Maubert et des halles, les enlèvements de filles, les déménagements furtifs, les disputes des harengères et crieuses de vieux chapeaux. Il exposa, il y a deux ans, deux petits tableaux en ce genre qui se firent remarquer. Je me souviens que dans l'un il y avait deux filles qu'on menait à Saint-Martin [1], dont l'une se désolait et l'autre faisait des cornes au commissaire. C'est la vérité dans ce genre. Il faut que celui qu'il a exposé cette année, et qu'il a appelé *les Citrons de Javotte* [2], soit peu de chose ; car je ne l'ai point remarqué et je n'en ai entendu parler à qui que ce soit.

« Mon ami, je vous abandonne M. Jeaurat ; faites-en tout ce qu'il vous plaira ; je vous demande seulement un peu d'indulgence pour ses cheveux gris et sa main tremblante.

— Mais il est bien mauvais.

— D'accord, mais il a les cheveux gris et un visage long et plein de bonhomie. »

1. Maison de correction.

2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de largeur sur 2 pieds de hauteur. Il a été gravé par Levasseur. N° 11.

NATTIER.

16. L'AUTEUR AVEC SA FAMILLE[1].

Cet homme a été autrefois très-bon portraitiste, mais il n'est plus rien. Le portrait de sa famille est flou, c'est-à-dire faible et léché. Monsieur Nattier, vous ne connaissez pas les têtes de vos enfants; certainement elles ne sont pas comme cela.

Deux tableaux représentant, l'un *Un Chinois tenant une flèche*, et l'autre *Une Indienne*[2]. — Le costume y est bien observé, j'y consens. Si vous n'avez voulu que m'apprendre comme on était vêtu à la Chine et dans l'Inde, soyez content, vous l'avez fait.

HALLÉ.

18. ABRAHAM REÇOIT LES ANGES, ILS ANNONCENT A SARA QU'ELLE SERA MÈRE D'UN FILS[3].

Hallé est toujours le pauvre Hallé. Cet homme a la rage de choisir de grands sujets, des sujets qui demandent de l'invention, des caractères, du dessin, de la noblesse, toutes qualités qui lui manquent.

On voit dans ce tableau les anges assis autour d'une table. Abraham est debout devant eux, Sara écoute derrière une porte.

L'Abraham est très-mal drapé, on ne sent nulle part le nu sous cet amas d'étoffe lourde et de couleur de terre. Monsieur Hallé, où est ce beau caractère céleste que Raphaël et Le Sueur ont su donner à leurs anges? Les vôtres sont trois polissons déguisés. Votre Abraham est un vieux paillard qui a le sourire indécent, le nez recourbé, la figure grimacière et rechignée d'un faune; il ne lui manque que les oreilles pointues et les

1. Tableau de 5 pieds 1 pouce de largeur sur 4 pieds 10 pouces de hauteur.

2. Deux tableaux de 1 pied 8 pouces de haut sur 1 pied 6 pouces de large. N° 17.

3. Tableau de 8 pieds de largeur sur 7 pieds 6 pouces de hauteur.

petites cornes. Et cette figure mesquine de femme derrière la porte, c'est une servante que vous ne me ferez jamais prendre pour une Sara. Et puis vos couleurs sont sales et crues; vous êtes d'une fadeur de monotonie insupportable. Vous m'ennuyez, monsieur Hallé, vous m'ennuyez.

Personne ne sait ce que c'est que votre *Vierge avec son enfant Jésus*, vos deux petites *Pastorales*, votre *Abondance répandue sur les arts*, ni votre *Combat d'Hercule et d'Achéloüs*[1]. Tout cela est misérable.

PIERRE.

Monsieur Pierre, chevalier de l'ordre du Roi, premier peintre de monseigneur le duc d'Orléans et professeur de l'Académie de peinture, vous ne savez plus ce que vous faites, et vous avez bien plus tort qu'un autre. Vous êtes riche; vous pouvez, sans vous gêner, vous procurer de beaux modèles et faire tant d'études qu'il vous plaira. Vous n'attendez pas l'argent d'un tableau pour payer votre loyer. Vous avez tout le temps de choisir votre sujet, de vous en pénétrer, de l'ordonner, de l'exécuter. Vous avez été mieux élevé que la plupart de vos confrères; vous connaissez les bons auteurs français, vous entendez les poëtes latins, que ne les lisez-vous donc? Ils ne vous donneront pas le génie, parce qu'on l'apporte en naissant; mais ils vous remueront, ils élèveront votre esprit, ils dégourdiront un peu votre imagination; vous y trouverez des idées et vous vous en servirez.

Pierre, à son retour d'Italie, exposa quelques morceaux bien dessinés, bien coloriés, hardis même et de bonne manière : il y a vingt ans de cela. Alors il faisait cas du Guide, du Corrége, de Raphaël, du Véronèse et des Carraches, qu'il appelle aujourd'hui des croûtes. Depuis une douzaine d'années, il a toujours été en dégénérant, et sa morgue s'est accrue à mesure que son talent s'est perdu; c'est aujourd'hui le plus vain et le plus plat de nos artistes.

Il a pris pour sujet d'un de ses tableaux :

1. Ces deux derniers tableaux étaient des esquisses. N°s 21 et 22.

12. MERCURE AMOUREUX QUI CHANGE EN PIERRE AGLAURE, QUI L'ÉLOIGNAIT DE SA SŒUR HERSÉ[1].

On voit à gauche Hersé à sa toilette. Derrière elle est une suivante debout; à droite, sur le devant, Aglaure est renversée à terre; au-dessus, Mercure, porté dans les airs, touche de son caducée cette sœur incommode.

D'abord quelle plate idée d'avoir mis Hersé à sa toilette! C'est une grande figure froide, imbécile, sans action, sans passion, sans mouvement, sans caractère, ne prenant pas le moindre intérêt à ce qui se passe. Cette subalterne à côté d'elle, on peut dire qu'elle se conforme très-bien à l'indifférence de sa maîtresse. Pour l'Aglaure, c'est en charbon de terre que Mercure la change; je m'en rapporte à M. de Jussieu. Ce Mercure qui fait ici le rôle principal est si faible de couleur qu'on le prendrait pour un nuage gris. Le tout a l'air d'une première ébauche ou d'un mauvais tableau ancien dont on a enlevé la couleur en le nettoyant.

Depuis que ce morceau est exposé, le peintre va tous les matins le retoucher. Retouche, retouche, mon ami, je te promets que cela n'est ni fait ni à refaire. Ce n'est pas Aglaure, c'est l'artiste et toute sa composition que Mercure en colère a pétrifiés.

13. UNE SCÈNE DU MASSACRE DES INNOCENTS.

C'est une mère qui se poignarde de douleur sur le cadavre de son enfant. Quand on cite un seul vers d'un poëme épique, il faut qu'il soit de la plus rare beauté. Quand on ne montre qu'un seul incident d'une scène immense, il faut qu'il soit sublime, et qu'il dise *ex ungue leonem*. Monsieur Pierre, vous n'avez point de griffes. La femme qui se tue est blafarde. Je ne sais pourquoi elle se tue; car je cherche son désespoir et ne le trouve point. Il ne faut pas prendre de la grimace pour de la passion; c'est une chose à laquelle les peintres et les acteurs sont sujets à se méprendre. Pour en sentir la différence, je les renvoie au *Laocoon* antique, qui souffre et ne grimace point.

1. Tableau destiné à être exécuté en tapisserie à la manufacture des Gobelins.

14. L'HARMONIE.

Ma foi, je ne sais ce que c'est.

15. UNE BACCHANTE ENDORMIE.

Je me la rappelle fort bien. C'est une grande nudité de femme ivre, âgée, chairs molles, gorge flétrie, ventre affaissé, cuisses plates, hanches élevées, fade de couleur, mal dessinée, surtout par les jambes; moulue, dont les membres vont se détacher incessamment; usée par la débauche des hommes et du vin. Dormez, personne ne sera tenté d'abuser de votre état et de votre sommeil.

Quand on choisit de ces natures-là, il faut en sauver le dégoût par une exécution supérieure, et c'est ce que M. le chevalier Pierre n'a pas fait. Vulcain est la plus hideuse figure de l'*Odyssée* et la plus fortement peinte; le Polyphème de Virgile fait horreur, mais il est beau.

Il ne faut plus compter Pierre parmi nos bons artistes.

VIEN.

Le triste et plat métier que celui de critique! Il est si difficile de produire une chose même médiocre; il est si facile de sentir la médiocrité! Et puis, toujours ramasser des ordures, comme Fréron ou ceux qui se promènent dans nos rues avec des tombereaux. Dieu soit loué! voici un homme dont on peut dire du bien et presque sans réserve. L'image la plus favorable sous laquelle on puisse envisager un critique est celle de ces gueux qui s'en vont avec un bâtonnet à la main remuer les sables de nos rivières pour y découvrir une paillette d'or. Ce n'est pas là le métier d'un homme riche.

Les tableaux que Vien a exposés cette année sont tous du même genre, et comme ils ont presque tous le même mérite, il n'y a qu'un seul éloge à en faire : c'est l'élégance des formes, la grâce, l'ingénuité, l'innocence, la délicatesse, la simplicité, et tout cela joint à la pureté du dessin, à la belle couleur, à la mollesse et à la vérité des chairs.

On serait bien embarrassé de choisir entre sa *Marchande à la toilette*, sa *Bouquetière*, sa *Femme qui sort du bain*, sa *Prêtresse qui brûle de l'encens sur un trépied*, la *Femme qui arrose ses fleurs*, la *Proserpine qui en orne le buste de Cérès sa mère* et l'*Offrande au temple de Vénus*[1]. Comme tout cela sent la manière antique!

Ces morceaux sont petits, le plus grand n'a pas plus de trois pieds de haut sur deux de large; mais l'artiste a bien fait voir dans sa *Sainte Geneviève* du dernier Salon, son *Icare* qui est à l'Académie, et d'autres morceaux, qu'il pouvait tenter de grandes compositions et s'en tirer avec succès.

23. LA MARCHANDE A LA TOILETTE.

Celui qu'il appelle ainsi représente une esclave qu'on voit à gauche agenouillée. Elle a à côté d'elle un petit panier d'osier rempli d'Amours qui ne font qu'éclore. Elle en tient un par ses deux ailes bleues qu'elle présente à une femme assise dans un fauteuil, sur la droite. Derrière cette femme est sa suivante debout. Entre l'esclave et la femme assise, l'artiste a placé une table sur laquelle on voit des fleurs dans un vase, quelques autres éparses sur le tapis avec un collier de perles.

L'esclave, un peu basanée, avec son nez large et un peu aplati, ses grandes lèvres vermeilles, sa bouche entr'ouverte, ses grands yeux noirs, est une coquine qui a bien la physionomie de son métier et l'art de faire valoir sa denrée.

La suivante, qui est debout, dévore des yeux toute la jolie couvée.

La maîtresse a de la réserve dans le maintien. L'intérêt de ces trois visages est mesuré avec une intelligence infinie; il n'est pas possible de donner un grain d'action ou de passion à l'une sans les désaccorder toutes en ce point. Et puis c'est une élégance dans les attitudes, dans les corps, dans les physionomies, dans les vêtements; une tranquillité dans la composition; une finesse!... tant de charme partout, qu'il est impossible de les décrire. Les accessoires sont d'ailleurs d'un goût exquis et du fini le plus précieux.

1. La gravure de ce dernier tableau a été publiée dans l'*Histoire des Peintres* de M. Charles Blanc.

Ce morceau en tout est d'une très-belle exécution : la figure assise est drapée comme l'antique; la tête est noble; on la croit faible d'expression, mais ce n'est pas mon avis. Les pieds et les mains sont faits avec le plus grand soin. Le fauteuil est d'un goût qui frappe; ce gland qui pend du coussin est d'or à s'y tromper. Rien n'est comparable aux fleurs pour la vérité des couleurs et des formes, et pour la légèreté de la touche. Le fond caractérise bien le lieu de la scène. Ce vase avec son piédestal est d'une belle forme. Oh! le joli morceau!

On prétend que la femme assise a l'oreille un peu haute. Je m'en rapporte aux maîtres.

Voilà une allégorie qui a du sens, et non pas cet insipide *Exercice des Amours* de Vanloo. C'est une petite ode tout à fait anacréontique. C'est dommage que cette composition soit un peu déparée par un geste indécent de ce petit Amour papillon que l'esclave tient par les ailes; il a la main droite appuyée au pli de son bras gauche qui, en se relevant, indique d'une manière très-significative la mesure du plaisir qu'il promet.

En général, il y a dans tous ces morceaux peu d'invention et de poésie, nul enthousiasme, mais une délicatesse et un goût infinis. Ce sont des physionomies à tourner la tête ; des pieds, des mains et des bras à baiser mille fois.

L'harmonie des couleurs, si importante dans toute composition, était essentielle dans celle-ci; aussi est-elle portée au plus haut degré.

Ce sont comme autant de madrigaux de l'Anthologie mis en couleurs. L'artiste est comme Apelle ressuscité au milieu d'une troupe d'Athéniennes.

Celui que j'aime entre tous est la jeune innocente qui arrose son pot de fleurs. On ne la regarde pas longtemps sans devenir sensible. Ce n'est pas son amant, c'est son père ou sa mère qu'on voudrait être. Sa tête est si noble! Elle est si simple et si ingénue! Ah! qui est-ce qui oserait lui tendre un piége? C'est la couleur de chair la plus vraie ; peut-être y désirerait-on un peu plus de couleur. La draperie est large ; peut-être la voudrait-on un peu plus légère. Malgré le bas-relief dont on a décoré le pot de fleurs, on dit qu'il ressemble un peu trop, pour la forme, à ceux du quai de la Ferraille.

Mais encore un mot sur la *Marchande à la toilette*. On prétend que les Anciens[1] n'en auraient jamais fait le sujet d'un tableau isolé ; qu'ils auraient réservé cette composition et celles du même genre pour un cabinet de bains, un plafond, ou pour les murs de quelque grotte souterraine. Et puis cette suivante qui, d'un bras qui pend nonchalamment, va de distraction ou d'instinct relever avec l'extrémité de ses jolis doigts le bord de sa tunique à l'endroit... En vérité, les critiques sont de sottes gens ! Pardon ! monsieur Vien, pardon ! Vous avez fait dix tableaux charmants ; tous méritent les plus grands éloges par leur précieux dessin et le style délicat dans lequel vous les avez traités. Que ne suis-je possesseur du plus faible de tous ! Je le regarderais souvent, et il serait couvert d'or lorsque vous ne seriez plus.

LA GRENÉE.

Voici un artiste qui a fait un grand pas dans son art depuis deux ans. Ce n'était, au dernier Salon, qu'un peintre médiocre, froid dans sa composition et faible dans les autres parties ; mais sa *Suzanne surprise par les deux vieillards* le met tout à coup sur la seconde et peut-être sur la première ligne.

31. SUZANNE SURPRISE AU BAIN PAR LES DEUX VIEILLARDS[2].

La Suzanne est placée à gauche sur le devant ; on la voit de face. A droite sont les deux vieillards, l'un derrière elle, l'autre à côté. Ils sont bien groupés, et leurs têtes sont belles. Celui-ci lui dit du geste qu'ils sont seuls et loin de tout témoin ; l'autre lui caresse l'épaule d'une main. L'expression de la Suzanne est grande et noble. Elle dérobe sa gorge avec un de ses bras ; l'autre retient des linges qui descendent et couvrent ses cuisses. Les chairs sont vraies, les séducteurs encore frais et verts. Avec tout cela, la chasteté de la belle Juive eût été

1. Cette composition a été faite sur le récit d'un tableau trouvé à Herculanum, et que l'on voit dans le cabinet du roi des Deux-Siciles, à Portici. Ce tableau antique a été gravé depuis dans le IIIe volume des *Peintures* de cette ville, pl. VIII. On est en état de remarquer les différences qui se trouvent entre ces deux compositions. (*Note du Livret*.)

2. Tableau de 5 pieds de large sur 4 pieds de haut.

encore mieux avérée s'il n'y en avait eu qu'un et qu'il eût été jeune. Mais ce n'est pas là le conte.

32. L'AURORE QUI QUITTE LA COUCHE DU VIEUX TITON[1].

Je n'aime pas ce tableau. Titon est d'une couleur vineuse ; de la manière dont il est placé, il a l'air d'un homme qu'on aurait serré entre deux planches. Cette Aurore est terne ; sa draperie ne la fait pas sentir, et ses cheveux sont gris et de pierre.

33. LA DOUCE CAPTIVITÉ[2].

En revanche, la *Douce Captivité* est un bon tableau. C'est une femme qui presse une colombe contre son sein. Ce morceau, pour le caractère noble et voluptueux de la femme, la vérité des chairs et l'effet, est digne de Carle Van Loo lorsqu'il ne s'était pas fait une couleur outrée.

Mon ami, si vous retournez au Salon, n'oubliez pas de comparer ce tableau de La Grenée avec l'*Athénienne qui arrose des fleurs* de Vien.

Vous trouverez dans l'un de la grandeur de forme et de la noblesse. La tête en est coiffée dans le goût antique ; elle est bien dessinée. Mêmes qualités dans l'autre, avec plus de sensibilité ; mais c'est peut-être le mérite du sujet et non de l'artiste. Celle-ci n'est occupée que du plaisir de voir croître des fleurs ; celle de La Grenée a d'autres pensées. La main qui presse l'oiseau est potelée et bien dessinée, toute la figure bien peinte et assez bien coloriée. Vien est plus moelleux et plus doux. La femme de La Grenée vous semblera plus belle; mais c'est celle de Vien que vous aimerez.

36. LE MASSACRE DES INNOCENTS[3].

Je ne sais, monsieur de La Grenée, ce que c'est que votre *Massacre des Innocents :* je ne l'ai point vu ; mais j'entends dire qu'il y a quelques beaux groupes, et j'en suis bien aise.

1. Tableau de même grandeur que le précédent, vendu à la vente même du peintre en 1814.
2. Tableau ovale.
3. Dessin de 2 pieds 3 pouces de long sur 1 pied 10 pouces de large.

37. JOSUÉ, COMBATTANT CONTRE LES AMORRHÉENS, COMMANDE AU SOLEIL DE S'ARRÊTER, ET REMPORTE UNE VICTOIRE COMPLÈTE[1].

Pour votre *Josué*, je ne saurais vous dissimuler qu'il est mauvais. Vous n'avez ni cette variété de pensées, ni cette chaleur, ni ce terrible qui convient à un peintre de batailles. Pour trouver le geste et la tête d'un homme qui commande au soleil, il faut y rêver longtemps. Du pas dont vous allez, peut-être dans deux ans d'ici vous sera-t-il permis de tenter de ces grandes machines-là. Vous avez réussi dans une élégie, et vous méditez un poëme épique! Halte-là, s'il vous plaît! vous ne vous doutez pas encore des connaissances nécessaires à un peintre de batailles.

38. LA MORT DE CÉSAR[2].

Voilà une *Mort de César* où les figures sont maigres, raides et isolées. Rien ne répond à l'importance du sujet; c'est un guet-apens ordinaire. Gardez-vous bien de mettre cette ébauche en couleur; ce serait du temps et de l'huile perdus.

39. SERVIUS TULLIUS JETÉ DU HAUT DES DEGRÉS DU CAPITOLE ET ASSASSINÉ PAR LES ORDRES DE TARQUIN[3].

Il est mieux.

40. UN CHRIST EN CROIX.

(DESSINÉ A LA SANGUINE.)

Convenez que le professeur qui retouche les élèves qui vont dessiner à l'Académie l'aurait déchiré. Monsieur de La Grenée, je vous parle avec franchise, parce que je vous aime et que je suis content de votre *Suzanne*, mais très-content; si vous m'en croyez, vous vous en tiendrez aux tableaux de chevalet, et vous laisserez là ces énormes compositions qui demandent de grands fronts et quelques-unes de ces têtes énormes que Raphaël, le Titien, Le Sueur ont portées sur leurs épaules, et dont Deshays a quelques traits.

1. Dessin de même grandeur que le précédent.
2. Dessin d'environ 18 pouces sur 12.
3. Dessin de même grandeur que le précédent.

Mais j'allais passer sous silence vos deux petits tableaux de *Vierge*[1], et j'aurais fort mal fait. Ils ont une douceur charmante et le moelleux du pinceau du Guide. Je préfère celui où l'enfant va caresser sa mère de ses deux petites mains. Et l'enfant et la mère sont intéressants. L'œil tourne autour du visage de la mère.

DESHAYS.

Deshays est, sans contredit, le plus grand peintre d'église que nous ayons. Vien n'est pas de sa force en ce genre, et Carle Van Loo lui a cédé sa place; il y a pourtant de Vien une certaine *Piscine*[2].

42. LE MARIAGE DE LA VIERGE.

Je ne balance pas à prononcer que le *Mariage de la Vierge* est la plus belle composition qu'il y ait au Salon, comme elle est la plus vaste. Ce tableau a 19 pieds de haut sur 11 pieds de large. L'espace est immense, et tout y répond.

On voit à droite l'autel et le candélabre à sept branches. Le grand prêtre est placé sur le haut des marches, le dos tourné à l'autel et le visage vers les époux. Il a les bras étendus et la tête élevée au ciel; il en invoque l'assistance. Il est majestueux, il est grand, il en impose, il est plein d'enthousiasme. Les deux époux sont à genoux sur les derniers degrés. La Vierge noble, grande, pleine de modestie, vêtue et drapée naturellement, dans le vrai goût de Raphaël. L'époux, qui peut avoir quarante-cinq ans, est vigoureux et frais; il présente à son épouse l'anneau nuptial. Son caractère ne dit ni trop ni trop peu. Derrière l'époux est une sainte Anne dont le visage ridé est l'image de la joie. A côté de la sainte Anne, derrière la Vierge, est une grande fille, belle, simple, innocente, un voile jeté négligemment sur sa tête, le reste du corps couvert d'une longue draperie, et portant une corbeille de roses; ce n'est qu'un accessoire, mais qu'on ne se lasse point de regarder. A droite du grand prêtre et de l'autel, le peintre a jeté des assistants

1. *La Vierge prépare les aliments de l'enfant Jésus,* tableau de 18 pouces sur 14. N° 34. — *Autre Vierge* de 11 pouces sur 10. N° 35.
2. Voir le *Salon* de 1759.

témoins de la cérémonie; ils ont les regards attachés sur les époux. A gauche du grand prêtre, et sur le devant du tableau, il a placé deux lévites vêtus de blanc, tout à fait dans la manière de Le Sueur. L'un tient des fleurs, l'autre s'appuie sur un flambeau. O les deux belles figures! Il y a des gens difficiles qui, convenant de leur mérite et de la beauté de leur caractère, prétendent qu'elles sont un peu contournées, et que le peintre a serré les cuisses de l'un avec une large bande sans trop savoir pourquoi. Malheur à ces gens-là, ils ne seront jamais satisfaits de rien! Ils disent aussi que la Gloire qui remplit le haut du tableau est un peu lourde, et il faut leur accorder ce point, d'autant plus que l'éclat qu'ils y désirent n'aurait pas éteint le reste d'une composition peinte très-fortement. Pour ces anges groupés, ils ne peuvent nier leur légèreté; ils sont suspendus dans les airs, et l'on n'est pas surpris qu'ils y restent. Plus on regarde ce morceau, plus on en est frappé; la couleur en est forte, et plus peut-être que vraie. Le peintre n'a rien fait encore, à mon sens, ni de si beau ni de si hardi; je n'en excepte ni son *Saint Benoît*, du Salon passé, ni son *Saint Victor*, ni son autre martyr dont le nom ne me revient pas [1], quoiqu'il y eût et de la force et du génie.

Qu'on me dise, après cela, que notre mythologie prête moins à la peinture que celle des Anciens! Peut-être la Fable offre-t-elle plus de sujets doux et agréables; peut-être n'avons-nous rien à comparer, en ce genre, au *Jugement de Pâris*; mais le sang que l'abominable croix a fait couler de tous côtés est bien d'une autre ressource pour le pinceau tragique [2]. Il y a sans doute de la sublimité dans une tête de Jupiter; il a fallu du génie pour trouver le caractère d'une Euménide tel que les Anciens nous l'ont laissé; mais qu'est-ce que ces figures isolées en comparaison de ces scènes où il s'agit de montrer l'aliénation d'esprit ou la fermeté religieuse, l'atrocité de l'intolérance, un autel fumant d'encens devant une idole, un prêtre aiguisant froidement ses couteaux, un préteur faisant déchirer de sang-froid son semblable à coups de fouet, un fou s'offrant avec joie

1. *Saint André.*

2. Remarquer la contradiction, au moins apparente, qui existe entre ce point de vue et celui auquel Diderot s'est placé, deux ans plus tard, dans l'*Essai sur la peinture*.

à tous les tourments qu'on lui montre et défiant ses bourreaux; un peuple effrayé, des enfants qui détournent la vue et se renversent sur le sein de leurs mères ; des licteurs écartant la foule; en un mot, tous les incidents de ces sortes de spectacles! Les crimes que la folie du Christ a commis et fait commettre sont autant de grands drames et bien d'une autre difficulté que la descente d'Orphée aux enfers, les charmes de l'Élysée, les supplices du Ténare ou les délices de Paphos. Dans un genre, voyez tout ce que Raphaël et d'autres grands maîtres ont tiré de Moïse, des prophètes et des évangélistes. Est-ce un champ stérile pour le génie qu'Adam, Ève, sa famille, la postérité de Jacob et tous les détails de la vie patriarcale? Pour notre Paradis, j'avoue qu'il est aussi plat que ceux qui l'habitent et le bonheur qu'ils y goûtent. Nulle comparaison entre nos saints, nos apôtres et nos vierges tristement extasiés, et ces banquets de l'Olympe où le nerveux Hercule, appuyé sur sa massue, regarde amoureusement la délicate Hébé; où Apollon avec sa tête divine et sa longue chevelure, tient, par ses accords, les convives enchantés ; où le Maître des dieux, s'enivrant d'un nectar versé à pleine coupe de la main d'un jeune garçon à épaules d'ivoire et à cuisses d'albâtre, fait gonfler de dépit le cœur de sa femme jalouse. Sans contredit j'aime mieux voir la croupe, la gorge et les beaux bras de Vénus que le triangle mystérieux; mais où est, là dedans, le sujet tragique que je cherche? Ce sont des crimes qu'il faut au talent des Racine, des Corneille et des Voltaire. Jamais aucune religion ne fut aussi féconde en crimes que le christianisme ; depuis le meurtre d'Abel jusqu'au supplice de Calas, pas une ligne de son histoire qui ne soit ensanglantée. C'est une belle chose que le crime et dans l'histoire et dans la poésie, et sur la toile et sur le marbre. J'ébauche, mon ami, au courant de la plume; je jette des germes que je laisse à la fécondité de votre tête à développer.

43. LA CHASTETÉ DE JOSEPH[1].

Voici une machine moins grande que la précédente, mais qui ne lui cède guère en mérite et qui vient à l'appui de ma digression; c'est la *Chasteté de Joseph.*

1. Tableau de 4 pieds 6 pouces sur 5 pieds 4 pouces.

Je ne sais si ce tableau est destiné pour une église, mais c'est à faire damner le prêtre au milieu de sa messe et donner au diable tous les assistants. Avez-vous rien vu de plus voluptueux? Je n'en excepte pas même cette *Madeleine* du Corrége de la galerie de Dresde dont vous conservez l'estampe avec tant de soin pour la mortification de vos sens.

La femme de Putiphar s'est précipitée du chevet au pied de son lit; elle est couchée sur le ventre et elle arrête par le bras le sot et bel esclave pour lequel elle a pris du goût. On voit sa gorge et ses épaules. Qu'elle est belle cette gorge ! Qu'elles sont belles ces épaules ! L'amour et le dépit, mais plus encore le dépit que l'amour, se montrent sur son visage; le peintre y a répandu des traits qui, sans la défigurer, décèlent l'impudence et la méchanceté : quand on l'a bien regardée, on n'est surpris ni de son action ni du reste de son histoire. Cependant Joseph est dans un trouble inexprimable : il ne sait s'il doit fuir ou rester ; il a les yeux tournés vers le ciel, il l'appelle à son secours ; c'est l'image de l'agonie la plus violente. Deshays n'a eu garde de lui donner cet air indigné et farouche qui convient si peu à un galant homme qu'une femme charmante prévient. Il est peut-être un peu moins chaste que dans le livre saint, mais il est infiniment plus intéressant. N'est-il pas vrai que vous l'aimez mieux incertain et perplexe et que vous vous en mettez bien plus aisément à sa place ? Lorsque je retourne au Salon j'ai toujours l'espoir de le trouver entre les bras de sa maîtresse. Cette femme a une jambe nue qui descend hors du lit. O l'admirable demi-teinte qui est là ! On ne peut pas dire que sa cuisse soit découverte ; mais il y a une telle magie dans ce linge léger qui la cache, ou plutôt qui la montre, qu'il n'est point de femme qui n'en rougisse, point d'homme à qui le cœur n'en palpite. Si Joseph eût été placé de ce côté, c'était fait de sa chasteté : ou la grâce qu'il invoquait ne serait point venue, ou elle ne serait venue que pour exciter son remords. Une grosse étoffe à fleurs et à fond vert, forte et moelleuse, descend en plis larges et droits et couvre le chevet du lit.

Si l'on me donne un tableau à choisir au Salon, voilà le mien ; cherchez le vôtre. Vous en trouverez de plus savants, de plus parfaits peut-être ; pour un plus séduisant, je vous en défie. Vous me direz peut-être que la tête de la femme n'est pas

d'une grande correction; que celle de Joseph n'est pas assez jeune; que ce tapis rouge qui couvre ce bout de toilette est dur; que cette draperie jaune sur laquelle la femme a une de ses mains appuyée est crue, imite l'écorce et blesse vos yeux délicats. Je me moque de toutes vos observations et je m'en tiens à mon choix.

Et puis encore une petite digression, s'il vous plaît. Je suis dans mon cabinet, d'où il faut que je voie tous ces tableaux; cette contention me fatigue, et la digression me repose.

Assemblez confusément des objets de toute espèce et de toutes couleurs, du linge, des fruits, du papier, des livres, des étoffes et des animaux, et vous verrez que l'air et la lumière, ces deux harmoniques universels, les accorderont tous, je ne sais comment, par des reflets imperceptibles; tout se liera, les disparates s'affaibliront, et votre œil ne reprochera rien à l'ensemble. L'art du musicien qui, en touchant sur l'orgue l'accord parfait d'*ut*, porte à votre oreille les dissonants *ut*, *mi*, *sol*, *si*, *ré*, *ut*, en est venu là; celui du peintre n'y viendra jamais. C'est que le musicien vous envoie les sons mêmes, et que ce que le peintre broie sur sa palette, ce n'est pas de la chair, de la laine, du sang, la lumière du soleil, l'air de l'atmosphère, mais des terres, des sucs de plantes, des os calcinés, des pierres broyées, des chaux métalliques. De là l'impossibilité de rendre les reflets imperceptibles des objets les uns sur les autres; il y a pour lui des couleurs ennemies qui ne se réconcilieront jamais. De là la palette particulière, un faire, un technique propre à chaque peintre. Qu'est-ce que ce technique? L'art de sauver un certain nombre de dissonances, d'esquiver les difficultés supérieures à l'art. Je défie le plus hardi d'entre eux de suspendre le soleil ou la lune au milieu de sa composition sans offusquer ces deux astres ou de vapeurs ou de nuages; je le défie de choisir son ciel tel qu'il est en nature, parsemé d'étoiles brillantes comme dans la nuit la plus sereine. De là la nécessité d'un certain choix d'objets et de couleurs; encore après ce choix, quelque bien fait qu'il puisse être, le meilleur tableau, le plus harmonieux, n'est-il qu'un tissu de faussetés qui se couvrent les unes les autres. Il y a des objets qui gagnent, d'autres qui perdent, et la grande magie consiste à approcher tout près de nature et à faire que tout perde ou

gagne proportionnellement; mais alors ce n'est plus la scène réelle et vraie qu'on voit, ce n'en est pour ainsi dire que la traduction. De là, cent à parier contre un qu'un tableau dont on prescrira rigoureusement l'ordonnance à l'artiste sera mauvais, parce que c'est lui demander tacitement de se former tout à coup une palette nouvelle. Il en est en ce point de la peinture comme de l'art dramatique. Le poëte dispose son sujet relativement aux scènes dont il se sent le talent, dont il croit se tirer avec avantage. Jamais Racine n'eût bien rempli le canevas des *Horaces:* jamais Corneille n'eût bien rempli le canevas de *Phèdre*.

Je me sens encore las; suivons donc encore un moment cette digression. Je ne vous parlerai point de l'éclat du soleil et de la lune, qu'il est impossible de rendre, ni de ce fluide interposé entre nos yeux et ces astres qui empêche leurs limites de trancher durement sur l'espace ou le fond où nous les rapportons, fluide qu'il n'est pas plus possible de rendre que l'éclat de ces corps lumineux; mais je vous demanderai si leur contour sphérique et rigoureux n'est pas déplaisant? si, quelque brillants que l'artiste les fît, ils ne ressembleraient pas à des taches? Il est impossible qu'un arbre, tel qu'un cerisier chargé de fruits rouges, fasse un bon effet dans un tableau ; et un espace du plus beau bleu percé de petits trous lumineux sera tout aussi maussade. Je vais peut-être prononcer un blasphème, mais qu'importe ! est-ce que j'ai honte d'être bête avec mon ami? C'est qu'à mon avis ce n'est ni par sa couleur, ni par les astres dont il étincelle pendant la nuit que le firmament nous transporte d'admiration. Si, placé au fond d'un puits, vous n'en voyiez qu'une petite portion circulaire, vous ne tarderiez pas à vous réconcilier avec mon idée. Si une femme allait chez un marchand de soie, et qu'il lui offrît une aune ou deux de firmament, je veux dire d'une étoffe du plus beau bleu et parsemée de points brillants, je doute fort qu'elle la choisît pour s'en vêtir. D'où naît donc le transport que le firmament nous inspire pendant une nuit étoilée et sereine? C'est, ou je me trompe fort, de l'espace immense qui nous environne, du silence profond qui règne dans cet espace, et d'autres idées accessoires dont les unes tiennent à l'astronomie et les autres à la religion. Quand je dis à l'astronomie, j'entends cette astronomie populaire qui se borne à savoir que ces points étincelants sont des

masses prodigieuses reléguées à des distances prodigieuses, où ils sont les centres d'une infinité de mondes suspendus sur nos têtes et d'où le globe que nous habitons serait à peine discerné. Quel ne doit pas être notre frémissement lorsque nous imaginons un Être créateur de toute cette énorme machine, la remplissant, nous voyant, nous entendant, nous environnant, nous touchant ! Voilà, où je me trompe fort, les sources principales de notre sensation à l'aspect du firmament, c'est un effet moitié physique et moitié religieux.

Mais il est temps de revenir à Deshays. Il y a une *Résurrection du Lazare*[1], sans numéro et sans nom d'artiste, qu'on lui attribue et qui est certainement de lui.

On voit à droite le tombeau. Le ressuscité en sort debout, la tête découverte. Il tend vers le Dieu qui lui a rendu la vie ses bras encore embarrassés de son linceul. Son visage est l'image de la mort que les traits de la joie et de la reconnaissance viennent d'animer. Ses parents, penchés vers lui, lui tendent les bras d'un endroit élevé où ils sont placés ; ils sont transportés d'étonnement et de joie. L'artiste a prosterné les deux sœurs aux pieds du Christ : l'une adore, le visage contre terre ; l'autre a vu le prodige. L'expression, la draperie, le caractère de tête et toute la manière de celle-là est du Poussin ; celle-ci est aussi fort belle. Les apôtres s'entretiennent à quelque distance derrière le Christ. Ils ne sont pas aussi fortement affectés que le reste des assistants : ils sont faits à ces tours-là. Le Christ est debout, au-dessus des femmes, à peu près également éloigné des apôtres et du tombeau. Il a l'air d'un sorcier en mauvaise humeur, je ne sais pourquoi, car son affaire lui a réussi. Voilà le principal défaut de ce tableau, auquel on peut encore reprocher une couleur un peu crue et, comme dans le *Mariage de la Vierge*, plus forte que vraie.

Mais dites-moi donc, mon ami, pourquoi ce Christ est plat dans presque toutes les compositions de peinture ? Est-ce une physionomie traditionnelle dont il ne soit pas possible de s'écarter, et Rubens a-t-il eu tort dans son *Élévation de la Croix* de lui donner un caractère grand et noble ?

Dites-moi aussi pourquoi tous les ressuscités sont hideux ?

1. N'est pas au livret.

Il me semble qu'il vaudrait autant ne pas faire les choses à demi, et qu'il n'en coûterait pas plus de rendre la santé avec la vie. Voyez-moi un peu ce Lazare de Deshays ; je vous assure qu'il lui faudra plus de six mois pour se refaire de sa résurrection.

Sans plaisanter, ce morceau n'est pas sans effet ; les groupes en sont bien distribués ; le Lazare avec son linceul est peint largement. Cependant je ne vous conseillerais pas de l'opposer à celui de Rembrandt ou de Jouvenet. Si vous voulez être étonné, allez à Saint-Martin des Champs voir le même sujet traité par Jouvenet. Quelle vie ! quels regards ! quelle force d'expression ! quelle joie ! quelle reconnaissance ! Un assistant lève le voile qui couvrait cette tête étonnante et vous la montre subitement. Quelle différence encore entre ces amis qui tendent les mains au ressuscité de Deshays et cet homme prosterné qui éclaire avec un flambeau la scène de Jouvenet ! Quand on l'a vu une fois, on ne l'oublie jamais. L'idée de Deshays n'est pourtant pas sans mérite, non ; son tableau est petit, mais la manière en est grande.

Mais que penseriez-vous de moi, si j'osais vous dire que toutes ces têtes de ressuscités, belles sans doute et du plus grand effet, sont fausses ? Patience, écoutez-moi. Est-ce qu'un homme sait qu'il est mort ? Est-ce qu'il sait qu'il est ressuscité ? Je m'en rapporte à vous, marquis de la Vallée de Josaphat, chevalier sans peur de la résurrection, illustre Montamy, vous qui avez calculé géométriquement la place qu'il faudra à tout le monde au grand jour du jugement, et qui, à l'exemple de Notre-Seigneur entre les deux larrons, aurez la bonté de placer dans ce moment critique à votre droite Grimm l'hérétique et à votre gauche Diderot le mécréant, afin de nous faire passer en paradis comme les grands seigneurs font passer la contrebande dans leurs carrosses aux barrières de Paris ; illustre Montamy, je m'en rapporte à vous : n'est-il pas vrai que de tous ceux qui assistent à une résurrection, le ressuscité est un des mieux autorisés à n'y pas croire ? Pourquoi donc cet étonnement, ces marques de sensibilité et tous ces signes caractéristiques de la connaissance de l'état qui a précédé et du bienfait rendu que les peintres ne manquent jamais de donner à leurs ressuscités ? La seule expression vraie qu'ils puissent avoir est celle d'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue défail-

lance. Si l'on répand sur son visage quelque vestige léger de plaisir, c'est de respirer la douceur de l'air, c'est de retrouver la lumière du jour. Mais suivez cette idée, et les détails vous en feront bientôt sentir toute la vérité. Ne voyez-vous pas combien cette action faible et vague du ressuscité, portée vers le ciel et distraite des assistants, rendra la joie et l'étonnement de ceux-ci énergiques ? Il ne les voit pas, il ne les entend pas; il a la bouche entr'ouverte, il respire, il rouvre ses yeux à la lumière, il la cherche : cependant les autres sont comme pétrifiés.

J'ai une *Résurrection du Lazare* toute nouvelle dans ma tête ; qu'on m'amène un grand maître, et nous verrons. N'est-il pas étonnant qu'entre tant de témoins du prodige, il ne s'en trouve pas un qui tourne ses regards attentifs et réfléchis sur celui qui l'a opéré, et qui ait l'air de dire en lui-même : « Quel diable d'homme est-ce là ! Celui qui peut rendre la vie peut aussi facilement donner la mort...» Pas un qui se soit avisé de faire pleurer de joie une des sœurs du ressuscité ; pas un des parents qui tombe en faiblesse. Qu'on m'amène incessamment un grand maître, et s'il répond à ce que je sens, je vous offre une résurrection plus vraie, plus miraculeuse, plus pathétique et plus forte qu'aucune de celles que vous ayez encore vues.

En revenant de Saint-Martin des Champs n'oubliez pas de faire un tour à Saint-Gervais et d'y voir les deux tableaux du *Martyre de saint Gervais et de saint Protais*[1], et quand vous les aurez vus, élevez vos bras vers le ciel et écriez-vous : Sublime Le Sueur ! divin Le Sueur !... Lisez Homère et Virgile, et ne regardez plus de tableaux. C'est que tout est dans ceux-ci ; tout ce qu'on peut imaginer. Les observations de nature les plus minutieuses n'y sont pas négligées. S'il a placé deux chevaux l'un à côté de l'autre, ils se baisent du nez ; au milieu d'une scène atroce, deux animaux se caressent comme s'ils se félicitaient d'être d'une autre espèce que la nôtre. Ce sont des riens, mais quand un homme pense à ces riens, il n'oublie pas les grandes choses. C'est Mme Pernelle qui, après avoir grondé toute sa famille, s'en retourne en grondant sa servante.

1. Le tableau de Le Sueur, sous ce titre, est actuellement au Louvre (n° 520) ; il a été gravé par Gérard Audran et par Baquoy. Le second, qui était dans l'église Saint-Gervais, et qui représentait la flagellation des deux martyrs, avait été seulement dessiné par Le Sueur et peint par Goussey.

AMÉDÉE VAN LOO.

49. SAINT DOMINIQUE PRÊCHANT DEVANT LE PAPE HONORÉ III[1].

Ce tableau n'est pas à beaucoup près sans mérite. Il est composé dans la manière de Le Sueur, à qui le peintre a pris son saint Dominique, j'en suis sûr, comme si je lui avais vu la main dans la poche; mais il l'a un peu gâté en le faisant sec et long. Le prédicateur est seul, à gauche, dans sa chaire. A droite et vis-à-vis, le pape et ses assistants forment, en s'étendant vers le fond et sur le devant, toute l'assemblée, dont le personnage le plus voisin du spectateur est un prélat, la tête appuyée sur sa main, qui écoute et qui écoute bien, qui a un beau caractère de tête, qui est drapé largement, qui est bien peint, mais qui nuit à tout : on laisse là le prédicateur, le pape, le reste de l'auditoire, et on ne regarde que ce prélat. C'est comme dans un certain tableau flamand du *Sacrifice d'Abraham et d'Isaac* où le bouc était si soigné et si vrai qu'il faisait oublier et le sacrificateur et la victime.

50. SAINT THOMAS D'AQUIN INSPIRÉ DU SAINT-ESPRIT DANS LA COMPOSITION DE SES OUVRAGES[2].

Il vous fera sentir mieux que tout discours ce que c'est que le défaut d'harmonie dans la couleur. Rien n'est mal, ni le saint, ni les livres, ni les chaises, ni le pupitre, mais tout est discordant : on dirait que ce tableau a déjà séjourné vingt ans dans une église humide; il est d'ailleurs terne, sec et froid. Voyez la galerie des *Batailles d'Alexandre* : le temps a enlevé la couleur, mais la force de la composition et des caractères, le génie de l'artiste est resté. Ici, il n'y a plus rien, quoique le tableau soit d'hier. Faites graver ce *Saint Thomas* et vous n'en tirerez jamais qu'une de ces mauvaises estampes que nos paysans viennent acheter sur le quai des Théatins pour les clouer sur un des murs de leurs chaumières.

1. Tableau de 8 pieds 10 pouces de hauteur sur 9 pieds 5 pouces de largeur.
2. Tableau de mêmes dimensions que le précédent.

Ce Van Loo est le plus faible de la famille. Je ne sais ce que c'est que son *Enfant Jésus et un Ange*[1], *avec les attributs de la Passion;* je ne connais pas mieux ses *Jeux d'enfants*[2], et, Dieu merci! je verrai la fin de cet examen.

CHALLE.

Mais dites-moi, monsieur Challe, pourquoi êtes-vous peintre? Il y a tant d'autres états dans la société où la médiocrité même est utile. Il faut que ce soit un sort qu'on ait jeté sur vous quand vous étiez au berceau. Il y a trente ans et plus que vous faites le métier, et vous ne vous doutez pas de ce que c'est et vous mourrez sans vous en douter.

Voici un singulier original. Il a fait le voyage de Rome; il y a vu une quantité de vieux et beaux tableaux qu'on estimait, et il s'est dit : Voilà donc comme il faut faire pour être estimé aussi ?... et il a fait des tableaux qui ne sont pas beaux, à la vérité, mais qui sont vieux.

53. LA MORT D'HERCULE. — 54. MILON DE CROTONE, LA MAIN PRISE DANS UN ARBRE ET DÉVORÉ PAR UN LION[3].

Ils sont peints d'hier, mais jaunes, noirs, enfumés; on les prendrait pour des morceaux du siècle passé.

55. VÉNUS ENDORMIE.

Est une masse de chair affaissée et qui commence à se gâter.

56. ESTHER ÉVANOUIE AUX PIEDS D'ASSUÉRUS[4].

C'est un tableau plus froid, plus mal peint et plus insipide que celui de Restout, qui l'est pourtant assez. La pauvre Esther

1. Tableau de 5 pieds 3 pouces de largeur sur 3 pieds 10 pouces de hauteur. N° 51.

2. Deux tableaux de chacun 4 pieds 6 pouces de largeur sur 3 pieds 10 pouces de hauteur. N° 52.

3. Ces deux tableaux de mêmes dimensions : 6 pieds de haut sur 5 de large.

4. Tableau de 5 pieds de haut sur 6 de large.

se meurt et le monarque la touche aussi de son sceptre. C'est l'histoire : le moyen de s'en écarter ?

57. *Quatre dessins de compositions d'architecture. Idées prises sur les plus grands monuments de l'Égypte, de la Grèce et de Rome.*

Ce Challe a rapporté d'Italie dans son portefeuille quelques centaines de vues dessinées d'après nature où il y a de la grandeur et de la vérité. Monsieur Challe, continuez de nous donner vos vues, mais ne peignez plus.

CHARDIN.

C'est celui-ci qui est un peintre ; c'est celui-ci qui est un coloriste.

Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin ; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même ; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux.

Celui qu'on voit en montant l'escalier mérite surtout l'attention. L'artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade avec un pâté[1].

Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux ; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder ceux que la nature m'a donnés et m'en bien servir.

Si je destinais mon enfant à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. « Copie-moi cela, lui dirais-je, copie-moi cela encore. » Mais peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier.

C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigarade l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peler, ce pâté et y mettre le couteau.

1. Ce tableau paraît être le n° 175 de la collection Lacaze, au Louvre. N° 62 du livret ; il appartenait alors à M. Le Moyne, sculpteur du roi.

C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et des reflets. O Chardin ! ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile.

Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau, je l'occuperais sur la *Raie dépouillée* du même maître. L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau, quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures.

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Loutherbourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit.

On m'a dit que Greuze montant au Salon et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire, le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court et vaut mieux que le mien.

Qui est-ce qui payera les tableaux de Chardin, quand cet homme rare ne sera plus? Il faut que vous sachiez encore que cet artiste a le sens droit et parle à merveille de son art.

Ah ! mon ami, crachez sur le rideau d'Apelle et sur les raisins de Zeuxis. On trompe sans peine un artiste impatient et les animaux sont mauvais juges en peinture. N'avons-nous pas vu les oiseaux du jardin du Roi aller se casser la tête contre la plus mauvaise des perspectives? Mais c'est vous, c'est moi que Chardin trompera quand il voudra.

VENEVAULT[1], BACHELIER, BOIZOT ET FRANCISQUE MILLET.

Ès jour de septembre, Apollon et Mercure s'étant transportés le matin au Salon du Louvre, où les artistes de France avaient exposé leurs productions, le dieu du goût en admira quelques-unes, il passa dédaigneusement devant un grand nombre d'autres, quelquefois il sourit, quelquefois ses sourcils se froncèrent et son visage devint sévère.

Il vit le *Mercure* de Pierre et celui de Boizot, l'un *changeant en pierre Aglaure*, l'autre *conversant avec Argus*[2], et il dit : « A effacer avec la langue pour avoir osé peindre des dieux sans en avoir d'idée... » Et Mercure l'embrassa.

Il vit les *Enfants* de Boizot *qui reçoivent les récompenses dues à leurs talents*, et il dit : « Au pont Notre-Dame. »

Ses *Récompenses accordées au métier de la guerre*, et il dit : « Au pont Notre-Dame. »

Sa figure de la *Sculpture*[3], et il dit : « Au pont Notre-Dame. »

Il vit *l'Europe savante* de Bachelier, son *Pacte de famille*, ses *Alliances de France*[4], sa *Mort d'Abel*[5], tirée du poëme de Gessner, et il dit : « Au pont Notre-Dame, au pont Notre-Dame. »

Il vit les *deux paysages* de Millet, et il dit : « Au pont. »

Il vit les *miniatures* de Venevault, il avança sa lèvre inférieure, hocha de la tête et se tut.

Il jeta un coup d'œil rapide sur les *esquisses* que Bachelier a faites d'après le poëme de Gessner, et il mit sous son bras celle où l'on voit Adam soulevant le cadavre de son malheu-

1. Les renseignements manquent sur cet artiste. Siret cite un Nicolas Venevault, miniaturiste, né à Dijon en 1712, dont il fixe la mort à 1753. Peut-être faut-il lire 1773. Le nôtre était académicien en 1763 et exposait encore en 1771.

2. On a vu plus haut ce que Diderot dit du tableau de Pierre. Celui de Boizot était de 4 pieds de haut sur 3 de large. N° 71.

3. Ces trois derniers tableaux étaient de mêmes dimensions : 20 pouces de haut sur 16 de large. N°s 72, 73, 74.

4. Ces trois tableaux de Bachelier, de grande dimension, étaient destinés à décorer la salle du Dépôt des Affaires étrangères, à Versailles.

5. Tableau de 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large. N° 79.

reux fils, une de ses filles éplorée à ses pieds et sa femme échevelée sur le fond.

En effet, si vous vous en souvenez, la tête d'Adam est du plus antique et du plus grand caractère; la figure de la fille est grande et belle; cette femme échevelée, sur le fond, jointe à l'horreur du paysage qui l'entoure, fait frissonner. L'imagination du peintre est remontée jusqu'au temps de l'événement, et le tout est touché fièrement. Eh bien! ce Bachelier avait pourtant cela dans sa tête, qui l'eût cru? C'est qu'il y a bien de la différence à rencontrer une belle idée et à faire un bel ouvrage.

LA TOUR.

La Tour est toujours le même. Si ses portraits frappent moins aujourd'hui, c'est qu'on attend tout ce qu'il fait.

Il a peint le *Prince Clément de Saxe* et la *Princesse Christine de Saxe*, le *Dauphin* et presque toute sa famille. Le portrait du célèbre sculpteur *Le Moyne* est surprenant pour la vie et la vérité qui y sont.

C'est un rare corps que ce La Tour; il se mêle de poésie, de morale, de théologie de métaphysique, et de politique. C'est un homme franc et vrai. C'est un fait qu'en 1756, faisant le portrait du roi, Sa Majesté cherchait à s'entretenir avec lui sur son art pendant les séances, et que La Tour répondit à toutes les observations du monarque : *Vous avez raison, sire, mais nous n'avons point de marine.* Cette liberté déplacée n'offensa point[1] et le portrait s'acheva. Il dit un jour à monseigneur le Dauphin qui lui paraissait mal instruit d'une affaire qu'il lui avait recommandée: *Voilà comme vous vous laissez toujours tromper par des fripons, vous autres.* Il prétend qu'il ne va à la cour que pour leur dire leurs vérités, et à Versailles il passe pour un fou dont les propos ne tirent point à conséquence, ce qui lui conserve son franc parler.

J'y étais, chez M. le baron d'Holbach, lorsqu'on lui montra

1. On rapporte cependant que Louis XV ne fut pas si bénévole que le croit Diderot, et que, pour ramener La Tour au sentiment des distances. il répondit à son observation : « Vous oubliez celles de Vernet. » Il est possible que Louis XV, qui avait de l'esprit, ait trouvé cette répartie; mais il est aussi fort possible qu'on la lui ait prêtée après coup, et pour ne point laisser la majesté royale muette devant l'observation d'un simple particulier.

deux pastels de Mengs, aujourd'hui, je crois, premier peintre du roi d'Espagne. La Tour les regarda longtemps. C'était avant dîner. On sert, il se met à table; il mange sans parler; puis, tout à coup, il se lève, va revoir les deux pastels et ne reparaît plus.

Ces deux pastels représentent l'*Innocence*, sous la figure d'une jeune fille qui caresse un agneau, et le *Plaisir* sous la figure d'un jeune garçon enlacé de soie, couronné de fleurs et la tête entourée de l'arc-en-ciel.

Il y a de ce Mengs deux autres pastels à l'École militaire. L'un est une *Courtisane athénienne;* c'est la séduction même et la perfidie. L'autre est un *Philosophe stoïcien* qui la regarde et qui sent son cœur s'émouvoir. Ces deux morceaux sont à vendre.

LOUTHERBOURG[1].

Phénomène étrange! Un jeune peintre, de vingt-deux ans, qui se montre et se place tout de suite sur la ligne de Berghem. Ses animaux sont peints de la même force et de la même vérité. C'est la même entente et la même harmonie générale. Il est large, il est moelleux; que n'est-il pas?

Il a exposé un grand nombre de *paysages*. Je n'en décrirai qu'un seul.

Voyez à gauche ce bout de forêt: il est un peu trop vert, à ce qu'on dit, mais il est touffu et d'une fraîcheur délicieuse. En sortant de ce bois et vous avançant vers la droite, voyez ces masses de rochers, comme elles sont grandes et nobles, comme elles sont douces et dorées dans les endroits où la verdure ne les couvre point, et comme elles sont tendres et agréables où la verdure les tapisse encore! Dites-moi si l'espace que vous découvrez au delà de ces roches n'est pas la chose qui a fixé cent fois votre attention dans la nature. Comme tout s'éloigne, s'enfuit, se dégrade insensiblement, et lumières et couleurs et

1. Philippe-Jacques Loutherbourg, ou Lutherburg, dit le Jeune, né à Strasbourg en 1740, élève de son père et de Casanova, fut reçu agréé en 1763 et académicien en 1768. Il mourut à Londres en 1812. Cet artiste gravait habilement. Il a reproduit l'eau-forte quatre petits paysages exposés à ce Salon de 1763 et représentant les quatre heures du jour. — Le Louvre ne possède point d'œuvre de Loutherbourg; ses catalogues de peinture ne mentionnent pas même son nom. — Diderot intervertit ici l'ordre du livret. Loutherbourg n'y paraît que le dernier.

objets! Et ces bœufs qui se reposent au pied de ces montagnes, ne vivent-ils pas? ne ruminent-ils pas? N'est-ce pas là la vraie couleur, le vrai caractère, la vraie peau de ces animaux? Quelle intelligence et quelle vigueur! Cet enfant naquit donc le pouce passé dans la palette? Où peut-il avoir appris ce qu'il sait? Dans l'âge mûr, avec les plus heureuses dispositions, après une longue expérience, on s'élève rarement à ce point de perfection. L'œil est partout arrêté, récréé, satisfait. Voyez ces arbres; regardez comme ce long sillon de lumière éclaire cette verdure, se joue entre les brins de l'herbe et semble leur donner de la transparence. Et l'accord et l'effet de ces petites masses de roches détachées et répandues sur le devant ne vous frappent-ils pas? Ah! mon ami, que la nature est belle dans ce petit canton! arrêtons-nous-y; la chaleur du jour commence à se faire sentir, couchons-nous le long de ces animaux. Tandis que nous admirerons l'ouvrage du Créateur, la conversation de ce pâtre et de cette paysanne nous amusera; nos oreilles ne dédaigneront pas les sons rustiques de ce bouvier, qui charme le silence de cette solitude et trompe les ennuis de sa condition en jouant de la flûte. Reposons-nous; vous serez à côté de moi, je serai à vos pieds tranquille et en sûreté, comme ce chien, compagnon assidu de la vie de son maître et garde fidèle de son troupeau; et lorsque le poids du jour sera tombé nous continuerons notre route, et dans un temps plus éloigné, nous nous rappellerons encore cet endroit enchanté et l'heure délicieuse que nous y avons passée.

S'il ne fallait pour être artiste que sentir vivement les beautés de la nature et de l'art, porter dans son sein un cœur tendre, avoir reçu une âme mobile au souffle le plus léger, être né celui que la vue ou la lecture d'une belle chose enivre, transporte, rend souverainement heureux, je m'écrierais en vous embrassant, en jetant mes bras autour du cou de Loutherbourg ou de Greuze : « Mes amis, *son pittor anch'io.* »

La couleur et la touche de Loutherbourg sont fortes; mais, il faut l'avouer, elles n'ont ni la facilité ni toute la vérité de celles de Vernet. Cependant, a-t-on dit, s'il est un peu trop vert dans le paysage que vous venez de décrire, c'est peut-être qu'il a craint qu'en se dégradant sur un long espace il ne finît par être trop faible. Mais ceux qui parlent ainsi ne sont pas artistes.

Ce faire de Loutherbourg, de Casanove, de Chardin et de quelques autres, tant anciens que modernes, est long et pénible. Il faut à chaque coup de pinceau, ou plutôt de brosse ou de pouce, que l'artiste s'éloigne de sa toile pour juger de l'effet. De près l'ouvrage ne paraît qu'un tas informe de couleurs grossièrement appliquées. Rien n'est plus difficile que d'allier ce soin, ces détails, avec ce qu'on appelle la manière large. Si les coups de force s'isolent et se font sentir séparément, l'effet du tout est perdu. Quel art il faut pour éviter cet écueil! Quel travail que celui d'introduire entre une infinité de chocs fiers et vigoureux une harmonie générale qui les lie et qui sauve l'ouvrage de la petitesse de forme! Quelle multitude de dissonances visuelles à préparer et à adoucir! Et puis, comment soutenir son génie, conserver sa chaleur pendant le cours d'un travail aussi long? Ce genre heurté ne me déplaît pas.

Le jeune Loutherbourg est, à ce qu'on dit, d'une figure agréable; il aime le plaisir, le faste et la parure, c'est presque un petit-maître. Il travaillait chez Casanove et n'était pas mal avec sa femme... Un beau jour il s'échappe de l'atelier de son maître et d'entre les bras de sa maîtresse; il se présente à l'Académie avec vingt tableaux de la même force et se fait recevoir par acclamation.

Il a fait, tout en débutant, une cruelle niche à ce Casanove chez qui il travaillait; parmi ses tableaux, il en a exposé un petit avec son nom, Loutherbourg, écrit sur le cadre en gros caractères; c'est un sujet de bataille. C'est précisément comme s'il eût dit à tout le monde : « Messieurs, rappelez-vous ces morceaux de Casanove qui vous ont tant surpris il y a deux ans; regardez bien celui-ci et jugez à qui appartient le mérite des autres. »

Ce petit tableau de bataille est entre deux paysages de la plus douce séduction. Ce n'est rien : des roches, des plantes, des eaux; mais comme tout cela est fait! Comme je les mettrais sous mon habit si l'on ne me regardait pas!

VERNET.

Que ne puis-je, pour un moment, ressusciter les peintres de la Grèce et ceux tant de Rome ancienne que de Rome nouvelle,

et entendre ce qu'ils diraient des ouvrages de Vernet! Il n'est presque pas possible d'en parler, il faut les voir.

Quelle immense variété de scènes et de figures! quelles eaux! quels ciels! quelle vérité! quelle magie! quel effet!

S'il allume du feu, c'est à l'endroit où son éclat semblerait devoir éteindre le reste de la composition. La fumée se lève épaisse, se raréfie peu à peu, et va se perdre dans l'atmosphère à des distances immenses.

S'il projette des objets sur le cristal des mers, il sait l'en éteindre à la plus grande profondeur sans lui faire perdre ni sa couleur naturelle, ni sa transparence.

S'il y fait tomber la lumière, il sait l'en pénétrer; on la voit trembler et frémir à sa surface.

S'il met des hommes en action, vous les voyez agir.

S'il répand des nuages dans l'air, comme ils y sont suspendus légèrement! comme ils marchent au gré des vents! quel espace entre eux et le firmament!

S'il élève un brouillard, la lumière en est affaiblie, et à son tour toute la masse vaporeuse en est empreinte et colorée. La lumière devient obscure et la vapeur devient lumineuse.

S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents et mugir les flots; vous les voyez s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume. Les matelots crient; les flancs du bâtiment s'entr'ouvrent; les uns se précipitent dans les eaux; les autres, moribonds, sont étendus sur le rivage. Ici des spectateurs élèvent leurs mains aux cieux; là une mère presse son enfant contre son sein; d'autres s'exposent à périr pour sauver leurs amis ou leurs proches; un mari tient entre ses bras sa femme à demi pâmée; une mère pleure sur son enfant noyé; cependant le vent applique ses vêtements contre son corps et vous en fait discerner les formes; des marchandises se balancent sur les eaux, et des passagers sont entraînés au fond des gouffres.

C'est Vernet qui sait rassembler les orages, ouvrir les cataractes du ciel et inonder la terre; c'est lui qui sait aussi, quand il lui plaît, dissiper la tempête et rendre le calme à la mer, la sérénité aux cieux. Alors toute la nature sortant comme du chaos, s'éclaire d'une manière enchanteresse et reprend tous ses charmes.

Comme ses jours sont sereins! comme ses nuits sont tranquilles! comme ses eaux sont transparentes! C'est lui qui crée le silence, la fraîcheur et l'ombre dans les forêts. C'est lui qui ose sans crainte placer le soleil ou la lune dans son firmament. Il a volé à la nature son secret; tout ce qu'elle produit, il peut le répéter.

Et comment ses compositions n'étonneraient-elles pas? il embrasse un espace infini; c'est toute l'étendue du ciel sous l'horizon le plus élevé, c'est la surface d'une mer, c'est une multitude d'hommes occupés du bonheur de la société, ce sont des édifices immenses et qu'il conduit à perte de vue.

91. LA NUIT PAR UN CLAIR DE LUNE[1].

Le tableau qu'on appelle son *Clair de lune* est un effort de l'art. C'est la nuit partout et c'est le jour partout; ici, c'est l'astre de la nuit qui éclaire et qui colore; là, ce sont des feux allumés; ailleurs, c'est l'effet mélangé de ces deux lumières. Il a rendu en couleur les ténèbres visibles et palpables de Milton. Je ne vous parle pas de la manière dont il a fait frémir et jouer ce rayon de lumière sur la surface tremblante des eaux; c'est un effet qui a frappé tout le monde.

89. VUE DU PORT DE ROCHEFORT, PRISE DU MAGASIN DES COLONIES.

Son *Port de Rochefort* est très-beau; il fixe l'attention des artistes par l'ingratitude du sujet.

90. VUE DU PORT DE LA ROCHELLE, PRISE DE LA PETITE RIVE[2].

Le *Port de la Rochelle* est infiniment plus piquant. Voilà ce qu'on peut appeler un ciel; voilà des eaux transparentes, et

1. Ce tableau faisait partie d'une série de quatre, ordonnée par le Dauphin, pour sa Bibliothèque, à Versailles. Les quatre parties du jour y étaient représentées :
Le Matin, par le lever du soleil;
Le Midi, par une tempête;
Le Soir, par le coucher du soleil;
La Nuit, par un clair de lune.

2. Cette vues et la précédente, faisant partie de la Suite des ports de France, sont actuellement au musée du Louvre, sous les nos 605, 604.

tous ces groupes, ce sont autant de petits tableaux vrais et caractéristiques du local ; les figures en sont du dessin le plus correct. Comme la touche en est spirituelle et légère ! Qui est-ce qui entend la perspective aérienne mieux que cet homme-là ?

Regardez le *Port de la Rochelle* avec une lunette qui embrasse le champ du tableau et qui exclue la bordure, et oubliant tout à coup que vous examinez un morceau de peinture, vous vous écrierez, comme si vous étiez placé au haut d'une montagne, spectateur de la nature même : « Oh ! le beau point de vue ! »

Et puis la fécondité de génie et la vitesse d'exécution de cet artiste sont inconcevables. Il eût employé deux ans à peindre un seul de ces morceaux qu'on n'en serait point surpris, et il y en a vingt de la même force. C'est l'univers montré sous toutes sortes de faces, à tous les points du jour, à toutes les lumières.

Je ne regarde pas toujours, j'écoute quelquefois. J'entendis un spectateur d'un de ces tableaux qui disait à son voisin : « Le Claude Lorrain me semble encore plus piquant... » et celui-ci qui lui répondait : « D'accord, mais il est moins vrai. »

Cette réponse ne me parut pas juste. Les deux artistes comparés sont également vrais ; mais le Lorrain a choisi des moments plus rares et des phénomènes plus extraordinaires.

Mais, me direz-vous, vous préférez donc le Lorrain à Vernet? car quand on prend la plume ou le pinceau, ce n'est pas pour dire ou pour montrer une chose commune.

J'en conviens ; mais considérez que les grandes compositions de Vernet ne sont point d'une imagination libre, c'est un travail commandé, c'est un local qu'il faut rendre tel qu'il est, et remarquez que dans ces morceaux mêmes Vernet montre bien une autre tête, un autre talent que le Lorrain par la multitude incroyable d'actions, d'objets et de scènes particulières. L'un est un paysagiste, l'autre un peintre d'histoire et de la première force dans toutes les parties de la peinture.

92. LA BERGÈRE DES ALPES, SUJET TIRÉ DES CONTES MORAUX DE M. MARMONTEL.

Mme Geoffrin, femme célèbre à Paris, l'a fait exécuter. Je ne trouve ni le conte ni le tableau bien merveilleux. Les deux

figures du peintre n'arrêtent ni n'intéressent. On se récrie beaucoup sur le paysage ; on prétend qu'il a toute l'horreur des Alpes vues de loin. Cela se peut, mais c'est une absurdité ; car pour les figures et pour moi qui m'assieds à côté d'elles, elles ne sont qu'à peu de distance ; nous touchons à la montagne qui est derrière nous. cette montagne est peinte dans la vérité d'une montagne voisine ; nous ne sommes séparés des Alpes que par une gorge étroite. Pourquoi donc ces Alpes sont-elles informes, sans détail distinct, verdâtres et nébuleuses ? Pour pallier l'ingratitude de son sujet, l'artiste s'est épuisé sur un grand arbre qui occupe toute la partie gauche de sa composition ; il s'agissait bien de cela ! C'est qu'il ne faut rien commander à un artiste, et quand on veut avoir un beau tableau de sa façon, il faut lui dire : « Faites-moi un tableau et choisissez le sujet qui vous conviendra... » Encore serait-il plus sûr et plus court d'en prendre un tout fait.

Mais un tableau médiocre au milieu de tant de chefs-d'œuvre ne saurait nuire à la réputation d'un artiste, et la France peut se vanter de son Vernet à aussi juste titre que la Grèce de son Apelle et de son Zeuxis, et que l'Italie de ses Raphaël, de ses Corrége et de ses Carraches. C'est vraiment un peintre étonnant.

Le Bas et Cochin gravent de concert ses ports de mer ; mais Le Bas est un libertin qui ne cherche que de l'argent, et Cochin est un homme de bonne compagnie qui fait des plaisanteries, des soupers agréables, et qui néglige son talent.

Il y a à Avignon un certain Balechou, assez mauvais sujet, qui court la même carrière et qui les écrase.

DESPORTES.

C'est un peintre de fruits et une des victimes de Chardin.

PERRONEAU[1].

Ce peintre marchait autrefois sur les pas de La Tour. On lui

1. Jean-Baptiste Perroneau, peintre et graveur, né à Paris en 1715 (?), fut élève de Natoire et de Laurent Cars. Agréé comme pastelliste en 1746, il fut reçu académicien en 1753. On croit qu'il mourut en 1783 à Amsterdam.

accorde de la force et de la fierté de pinceau. Il me semble qu'on n'en parle plus.

ROSLIN ET VALADE.

C'est un assez bon portraitiste pour le siècle. Je parle de Roslin, car je ne connais point Valade[1].

Le premier a peint la *Comtesse d'Egmont*, fille du maréchal de Richelieu. Le portrait est soigné ; sa robe ne fait pas trop mal le satin. Les chairs sont un peu blanches, le front l'est beaucoup trop, les yeux sont durs, mais peut-être ressemblent-ils. La main qui pose sur la robe est bien coloriée. En général, le tout a l'air blanc ; c'est qu'on a visé à l'éclat et à l'effet.

GUÉRIN ET ROLAND DE LA PORTE.

Je ne connais point le premier, et âme qui vive ne vous en parlera.

Quant à Roland de la Porte, c'est une autre victime de Chardin.

Le peuple s'est extasié à la vue d'un bas-relief représentant une tête d'empereur et peint avec sa bordure sur un fond qui représente une planche. Le bas-relief en paraît absolument détaché ; cela est d'un effet surprenant et le peuple est fait pour en être ébahi ; il ignore combien cette sorte d'illusion est facile. On promène dans nos foires de province des morceaux en ce genre, peints par de jeunes barbouilleurs d'Allemagne, qu'on a pour un écu et qui ne le cèdent guère à celui-ci[2].

MADAME VIEN.

Cette femme peint à merveille les oiseaux, les insectes et les fleurs. Elle est juste dans les formes et vraie dans l'exécution ;

1. Jean Valade, né à Poitiers en 1709, reçu à l'Académie en 1754, mort en 1787. — Il avait, à ce Salon, plusieurs portraits, entre autres celui de M. Loriot, ingénieur mécanicien, inventeur d'un procédé de fixation du pastel. Le portrait avait été fixé par moitié par son procédé.

2. Diderot avait été moins dur pour Roland de la Porte dans le *Salon de 1761*. Ce sont ces divergences d'appréciation qui l'ont fait accuser de se laisser guider par les artistes ses amis qui l'accompagnaient dans ses tournées au Salon. On peut supposer qu'en 1763 l'accompagnateur était Chardin.

elle sait même réchauffer des sujets assez froids. Ici, c'est un *Émouchet qui terrasse un petit oiseau*; là, *Deux Pigeons qui se baisent*[1]. Si elle suspend par les pattes un oiseau mort, elle en détachera quelques plumes qui seront tombées à terre et sur lesquelles on serait tenté de souffler pour les écarter. Ses bouquets sont ajustés avec élégance et goût.

J'aimerais bien autant un portefeuille d'oiseaux, de chenilles et d'autres insectes de sa main, que ces objets en nature rassemblés sous des verres dans mon cabinet.

DROUAIS ET VOIRIOT.

Drouais peint bien les petits enfants ; il leur met dans les yeux de la vie, de la transparence, et l'humide, et le gras, et le nageant qui y est ; ils semblent vous regarder et vous sourire même de près ; seulement, à force de leur vouloir faire des chairs blanches et laiteuses, il les fait de craie.

Vous souvenez-vous de son polisson du dernier Salon, de sa chevelure ébouriffée, de son chapeau clabaud et de son air espiègle? La *Petite fille qui joue avec son chat* (n° 117) qu'elle a enveloppé dans un des coins de son mantelet, mérite l'attention par sa vie, sa mignardise et l'élégance de son ajustement.

Je ne sais ce que c'est que Voiriot ni ses portraits.

BAUDOUIN.

148. UN PRÊTRE CATÉCHISANT DE JEUNES FILLES[2].

Il y a dans ce morceau, qui n'est du reste qu'un papier d'éventail, quelques physionomies d'esprit. Ces lettres d'amour données et rendues, et autres pareils incidents, ne sont pas mal imaginés.

Parmi ses autres ouvrages en miniature, il y a une *Phryné accusée d'impiété devant les Aréopagites.*

C'est un très-beau sujet traité d'une manière faible et commune, et malgré cela je jure que l'ouvrage n'est pas tout de lui. Monsieur Boucher, vous n'en conviendrez pas, mais de

1. C'étaient des tableaux en miniature, d'environ 1 pied carré.
2. Tableau *à gouasse,* dit simplement le livret.

temps en temps vous avez arraché le pinceau de la main de votre pauvre gendre ? Allons, vous rougissez, n'en parlons plus. Il y a quelques têtes de juges qui ne sont pas mal. L'ordonnance pèche, ce me semble, en ce que l'effet demandait que l'accusée et l'orateur fussent isolés du reste. L'orateur n'est pas mauvais ; mais qu'il est loin de la grandeur, de l'enthousiasme, de la chaleur et de tout le caractère d'un Périclès ou d'un Démosthène qui eût parlé pour sa maîtresse ! Le caractère de la Phryné est faux et petit ; elle craint, elle a honte, elle tremble, elle a peur. Celle qui ose braver les dieux ne doit pas craindre de mourir. Je l'aurais faite grande, droite, intrépide, telle à peu près que Tacite nous montre la femme d'un général gaulois passant avec noblesse, fièrement et les yeux baissés, entre les files des soldats romains. On l'aurait vue de la tête aux pieds lorsque l'orateur eût écarté le voile qui couvrait sa tête ; on aurait vu ses belles épaules, ses beaux bras, sa belle gorge, et par son attitude je l'aurais fait concourir à l'action de l'orateur au moment où il disait aux juges : « Vous qui êtes assis comme les vengeurs des dieux offensés, voyez cette femme qu'ils se sont complu à former, et, si vous l'osez, détruisez leur plus bel ouvrage. »

Le visage de sa Phryné a le ton léché, faible et pointillé de ses miniatures, ce qui prouve qu'il a fait ses miniatures.

GREUZE.

C'est vraiment là mon homme que ce Greuze. Oubliant pour un moment ses petites compositions, qui me fourniront des choses agréables à lui dire, j'en viens tout de suite à son tableau de la *Piété filiale*, qu'on intitulerait mieux : *De la récompense de la bonne éducation donnée* [1].

1. Ce tableau, désigné dans le livret de 1763 sous le nom de la *Piété filiale*, est connu sous le nom du *Paralytique*. Il est aujourd'hui en Russie et fait partie de la collection de l'Ermitage, où, grâce aux *Salons* de Diderot, l'école française de la dernière moitié du XVIIIe siècle se trouve mieux représentée qu'elle ne l'était, il y a peu d'années, dans notre musée du Louvre. Ajoutons que le classement adopté en 1848, et surtout l'excellent catalogue de l'école française publié depuis par M. Villot, contribuent maintenant à faire apprécier comme elles le méritent les peintures et les sculptures du XVIIIe siècle, dont une grande partie avait, sous la déplorable influence de l'école de l'empire, été reléguée dans les caves et dans les greniers du Louvre et de Versailles. (*Note de M. Walferdin.*) — N° 140.

D'abord le genre me plaît; c'est la peinture morale. Quoi donc! le pinceau n'a-t-il pas été assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice? Ne devons-nous pas être satisfaits de le voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu? Courage, mon ami Greuze, fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela! Lorsque tu seras au moment de quitter la vie, il n'y aura aucune de tes compositions que tu ne puisses te rappeler avec plaisir. Que n'étais-tu à côté de cette jeune fille qui, regardant la tête de ton *Paralytique*, s'écria avec une vivacité charmante : « Ah! mon Dieu, comme il me touche! mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer. » Et que cette jeune fille n'était-elle la mienne! je l'aurais reconnue à ce mouvement. Lorsque je vis ce vieillard éloquent et pathétique, je sentis comme elle mon âme s'attendrir et des pleurs prêts à tomber de mes yeux.

Ce tableau a 4 pieds 6 pouces de large sur 3 pieds de haut.

Le principal personnage, celui qui occupe le milieu de la scène et qui fixe l'attention, est un vieillard paralytique étendu dans son fauteuil, la tête appuyée sur un traversin et les pieds sur un tabouret. Il est habillé; ses jambes malades sont enveloppées d'une couverture. Il est entouré de ses enfants et de ses petits-enfants, la plupart empressés à le servir. Sa belle tête est d'un caractère si touchant, il paraît si sensible aux services qu'on lui rend, il a tant de peine à parler, sa voix est si faible, ses regards si tendres, son teint si pâle, qu'il faut être sans entrailles pour ne pas les sentir remuer.

A sa droite, une de ses filles est occupée à relever sa tête et son traversin.

Devant lui, du même côté, son gendre vient lui présenter des aliments. Ce gendre écoute ce que son beau-père lui dit, et il a l'air tout à fait touché.

A gauche, de l'autre côté, un jeune garçon lui apporte à boire. Il faut voir la douleur et toute la figure de celui-ci; sa peine n'est pas seulement sur son visage, elle est dans ses jambes, elle est partout.

De derrière le fauteuil du vieillard sort une petite tête d'enfant. Il s'avance, il voudrait bien aussi entendre son grand-papa,

le voir et le servir. Les enfants sont officieux. On voit ses petits doigts sur le haut du fauteuil.

Un autre plus âgé est à ses pieds et arrange sa couverture.

Devant lui, un tout à fait jeune s'est glissé entre lui et son gendre et lui présente un chardonneret. Comme il tient l'oiseau! comme il l'offre! Il croit que cela va guérir le grand-papa.

Plus loin, à droite du vieillard, est sa fille mariée. Elle écoute avec joie ce que son père dit à son mari. Elle est assise sur un tabouret, elle a la tête appuyée sur sa main; elle a sur ses genoux l'Écriture sainte. Elle a suspendu la lecture qu'elle faisait au bonhomme.

A côté de la fille est sa mère et l'épouse du paralytique; elle est aussi assise sur une chaise de paille. Elle recousait une chemise. Je suis sûr qu'elle a l'ouïe dure, elle a cessé son ouvrage, elle avance de côté sa tête pour entendre.

Du même côté, tout à fait à l'extrémité du tableau, une servante, qui était à ses fonctions, prête aussi l'oreille.

Tout est rapporté au principal personnage, et ce qu'on fait dans le moment présent et ce qu'on faisait dans le moment précédent.

Il n'y a pas jusqu'au fond qui ne rappelle les soins qu'on prend du vieillard. C'est un grand drap suspendu sur une corde et qui sèche; ce drap est très-bien imaginé, et pour le sujet du tableau et pour l'effet de l'art. On se doute bien que le peintre n'a pas manqué de le peindre largement.

Chacun ici a précisément le degré d'intérêt qui convient à l'âge et au caractère. Le nombre des personnages rassemblés dans un assez petit espace est fort grand; cependant ils y sont sans confusion, car ce maître excelle surtout à ordonner sa scène. La couleur des chairs est vraie; les étoffes sont bien soignées; point de gêne dans les mouvements; chacun est à ce qu'il fait. Les enfants les plus jeunes sont gais, parce qu'ils ne sont pas encore dans l'âge où l'on sent. La commisération s'annonce fortement dans les plus grands. Le gendre paraît le plus touché, parce que c'est à lui que le malade adresse ses discours et ses regards. La fille mariée paraît écouter plutôt avec plaisir qu'avec douleur. L'intérêt est sinon éteint, du moins presque insensible dans la vieille mère, et cela est tout à fait dans la nature : *Jam proximus ardet Ucalegon;* elle ne peut plus se

promettre d'autre consolation que la même tendresse de la part de ses enfants pour un temps qui n'est pas loin. Et puis l'âge, qui endurcit les fibres, dessèche l'âme.

Il y en a qui disent que le paralytique est trop renversé et qu'il est impossible de manger en cette position. Il ne mange pas, il parle, et l'on est prêt à lui relever la tête.

Que c'était à sa fille de lui présenter à manger et à son gendre à relever sa tête et son traversin, parce que l'un demande de l'adresse et l'autre de la force. Cette observation n'est pas si fondée qu'elle le paraît d'abord. Le peintre a voulu que son paralytique reçût un secours marqué de celui de qui il était le moins en droit de l'attendre ; cela justifie le bon choix qu'il a fait pour sa fille; c'est la vraie cause de l'attendrissement de son visage, de son regard et du discours qu'il lui tient. Déplacer ce personnage, c'eût été changer le sujet du tableau ; mettre la fille à la place du gendre, c'eût été renverser toute la composition : il y aurait eu quatre têtes de femme de suite, et l'enfilade de toutes ces têtes aurait été insupportable.

Ils disent aussi que cette attention de tous les personnages n'est pas naturelle; qu'il fallait en occuper quelques-uns du bonhomme et laisser les autres à leurs fonctions particulières ; que la scène en eût été plus simple et plus vraie, et que c'est ainsi que la chose s'est passée, qu'ils en sont sûrs... Ces gens-là *faciunt ut nimis intelligendo nihil intelligant.* Le moment qu'ils demandent est un moment commun, sans intérêt ; celui que le peintre a choisi est particulier ; par hasard il arriva ce jour-là que ce fut son gendre qui lui apporta des aliments, et le bonhomme, touché, lui en témoigna sa gratitude d'une manière si vive, si pénétrée, qu'elle suspendit les occupations et fixa l'attention de toute la famille.

On dit encore que le vieillard est moribond et qu'il a le visage d'un agonisant... Le docteur Gatti [1] dit que ces critiques-là n'ont jamais vu de malades, et que celui-là a bien encore trois ans à vivre.

Que sa fille mariée, qui suspend la lecture, manque d'expression ou n'a pas celle qu'elle devrait avoir... Je suis un peu de cet avis.

1. Le docteur Gatti était alors à Paris. Nous le retrouverons dans la *Correspondance* de Diderot.

Que les bras de cette figure, d'ailleurs charmante, sont raides, secs, mal peints et sans détails... Oh! pour cela, rien n'est plus vrai.

Que le traversin est tout neuf, et qu'il serait plus naturel qu'il eût déjà servi... Cela se peut.

Que cet artiste est sans fécondité, et que toutes les têtes de cette scène sont les mêmes que celles de son tableau des *Fiançailles*, et celles de ses *Fiançailles* les mêmes que celles de son *Paysan qui fait la lecture à ses enfants*... D'accord; mais si le peintre l'a voulu ainsi? s'il a suivi l'histoire de la même famille?

Que... Et que mille diables emportent les critiques et moi tout le premier! Ce tableau est beau et très-beau, et malheur à celui qui peut le considérer un moment de sang-froid! Le caractère du vieillard est unique; le caractère du gendre est unique; l'enfant qui apporte à boire, unique; la vieille femme, unique. De quelque côté qu'on porte ses yeux, on est enchanté. Le fond, les couvertures, les vêtements sont du plus grand fini. Et puis cet homme dessine comme un ange. Sa couleur est belle et forte, quoique ce ne soit pas encore celle de Chardin pourtant. Encore une fois, ce tableau est beau, ou il n'y en eut jamais. Aussi appelle-t-il les spectateurs en foule; on ne peut en approcher. On le voit avec transport, et quand on le revoit, on trouve qu'on avait eu raison d'en être transporté.

Il serait bien surprenant que cet artiste n'excellât pas. Il a de l'esprit et de la sensibilité; il est enthousiaste de son art; il fait des études sans fin; il n'épargne ni soins ni dépenses pour avoir les modèles qui lui conviennent. Rencontre-t-il une tête qui le frappe, il se mettrait volontiers aux genoux du porteur de cette tête pour l'attirer dans son atelier. Il est sans cesse observateur dans les rues, dans les églises, dans les marchés, dans les spectacles, dans les promenades, dans les assemblées publiques. Médite-t-il un sujet: il en est obsédé, suivi partout. Son caractère même s'en ressent; il prend celui de son tableau : il est brusque, doux, insinuant, caustique, galant, triste, gai, froid, chaud, sérieux ou fou, selon la chose qu'il projette.

Outre le génie de son art qu'on ne lui refusera pas, on voit encore qu'il est spirituel dans le choix et la convenance des accessoires. Dans le tableau du *Paysan qui lit l'Écriture sainte*

à sa famille, il avait placé dans un coin à terre un petit enfant qui, pour se désennuyer, faisait les cornes à un chien. Dans ses *Fiançailles*, il avait amené une poule avec toute sa couvée. Dans celui-ci, il a placé à côté du garçon qui apporte à boire à son père infirme une grosse chienne debout qui a le nez en l'air, et que ses petits tettent toute droite; sans parler de ce drap qu'il a étendu sur une corde et qui fait le fond de son tableau.

On lui reprochait de peindre un peu gris; il s'est bien corrigé de ce défaut. Quoi qu'on en dise, Greuze est mon peintre.

128. PORTRAIT DE MONSIEUR LE DUC DE CHARTRES.

Je n'aime pas ce portrait; il est froid et sans grâce.

129. PORTRAIT DE MADEMOISELLE[1].

Je n'aime pas ce portrait; il est gris et cette enfant est souffrante. Il y a pourtant dans celui-ci des détails charmants, comme le petit chien, etc.

130. PORTRAIT DE MONSIEUR LE COMTE DE LUPÉ.

Il est dur.

132. PORTRAIT DE MADEMOISELLE DE PANGE.

On loue beaucoup celui-ci, et en effet il est mieux: mais ses cheveux sont métalliques. C'est aussi le défaut de la tête d'un *Petit Paysan*[2] dont les cheveux mats et jaunes sont de cuivre. Du reste, pour l'habit, le caractère et la couleur, c'est l'ouvrage d'un habile homme.

Mais je laisse là tous ces portraits pour courir à celui de sa femme.

133. PORTRAIT DE MADAME GREUZE.

Je jure que ce portrait est un chef-d'œuvre qui, un jour à venir, n'aura point de prix. Comme elle est coiffée! Que ces

1. Ces deux portraits étaient sur la même toile, de 3 pieds de hauteur sur 2 pieds 6 pouces de largeur.

2. Du cabinet de M. Mariette, dit le livret. (N° 135.)

cheveux châtains sont vrais! Que ce ruban qui serre la tête fait bien! Que cette longue tresse qu'elle relève d'une main sur ses épaules et qui tourne plusieurs fois autour de son bras, est belle! Voilà des cheveux, pour le coup! Il faut voir le soin et la vérité dont le dedans de cette main et les plis de ces doigts sont peints. Quelle finesse et quelle variété de teintes sur ce front! On reproche à ce visage son sérieux et sa gravité; mais n'est-ce pas là le caractère d'une femme grosse qui sent la dignité, le péril et l'importance de son état? Que ne lui reproche-t-on aussi ces traits rougeâtres qu'elle a aux angles des yeux? Que ne lui reproche-t-on aussi ce teint jaunâtre sur les tempes et vers le front, cette gorge qui s'appesantit, ces membres qui s'affaissent et ce ventre qui commence à se relever? Ce portrait tue tous ceux qui l'environnent. La délicatesse avec laquelle le bas de ce visage est touché et l'ombre du menton portée sur le cou est inconcevable. On serait tenté de passer sa main sur ce menton, si l'austérité de la personne n'arrêtait et l'éloge et la main. L'ajustement est simple; c'est celui d'une femme le matin dans sa chambre à coucher : un petit tablier de taffetas noir sur une robe de satin blanc. Mettez l'escalier entre ce portrait et vous, regardez-le avec une lunette, et vous verrez la nature même; je vous défie de me nier que cette figure ne vous regarde et ne vive.

Ah! monsieur Greuze, que vous êtes différent de vous-même lorsque c'est la tendresse ou l'intérêt qui guide votre pinceau! Peignez votre femme, votre maîtresse, votre père, votre mère, vos enfants, vos amis, mais je vous conseille de renvoyer les autres à Roslin ou à Michel Van Loo.

BRENET[1].

150. L'ADORATION DES ROIS[2].

On regardait certainement son *Adoration des Rois;* elle est faible de couleur, mais il y a de l'harmonie; l'enfant est joli;

1. Nicolas-Guy Brenet, né à Paris en 1728, agréé en 1763, académicien en 1769, mourut en 1792.
2. Tableau de 12 pieds 3 pouces de hauteur sur 7 pieds 10 pouces de largeur.

la figure de la Vierge n'est du moins empruntée de personne; les mages ne sont ni sans effet ni sans caractère. Mais, monsieur Brenet, on vous a joué un cruel tour en plaçant votre morceau en face du *Mariage de la Vierge* de Deshays; vous n'étiez pas en état de soutenir la comparaison. Ce grand prêtre et cette Vierge vous tuent d'un bout du Salon à l'autre. Consolez-vous pourtant, vous n'aurez pas toujours ce fâcheux vis-à-vis.

151. SAINT DENIS PRÈS D'ÊTRE MARTYRISÉ[1].

Votre *Martyre de saint Denis* montre que vous avez quelque talent. Il est peint chaudement. Votre saint est bien résigné; il est déjà dans les cieux.

Ce bourreau qui le lie a de l'effet, trop peut-être, puisqu'il divise l'attention. Vos licteurs sont faibles de couleur, froids et un peu raides. Mais comme, heureusement pour vous, il n'y a là ni le *Saint Victor*, ni le *Saint André*, ni le *Saint Benoît* de Deshays, ces têtes coupées qui ensanglantent la scène nous paraissent fortes et bien.

BELLANGÉ[2].

Peintre de légumes, de fleurs, de fruits, et victime de Chardin.

DE MACHY.

De cinq tableaux que cet artiste a exposés : l'*Intérieur de l'église de la Madeleine*, le *Péristyle du Louvre* vu du côté de la rue Fromenteau et éclairé par une lampe, les deux *Ruines* (à gouache) *de la foire Saint-Germain incendiée*, l'*Installation de la statue de Louis XV*, les quatre premiers ne sont pas sans mérite.

Je ne fais aucun cas des ouvrages où l'on est sûr de réussir en se conformant aux règles; c'est le mérite non de l'artiste,

1. Tableau de 11 pieds de haut sur 6 pieds 3 pouces de large, destiné à l'église de Saint-Denis, à Argenteuil.

2. Michel-Bruno Bellangé, Bellanger (au livret de 1763), ou plutôt Bellengé, était agréé depuis 1762, il fut académicien en 1764. Il était né à Rouen vers 1726 et y mourut le 12 décembre 1793.

mais des règles. Telles sont la plupart des perspectives. Ce que je priserai donc dans le morceau de l'*Église de la Madeleine*, ce n'est pas l'architecture : l'éloge, si elle en mérite, appartient à M. Contant[1]; ce n'est pas la perspective : c'est l'affaire d'Euclide. Qu'est-ce donc? C'est l'effet de la lumière, c'est l'art de rendre l'air pour ainsi dire sensible. Cette vapeur légère qui règne dans les grands édifices est telle qu'on la remarque dans ce morceau de de Machy.

Celui des *Ruines de la foire Saint-Germain*, où le peintre a choisi le moment qui succède au danger, où les braises ardentes éclairent les débris de l'édifice et les lieux circonvoisins; où les hommes épuisés se reposent de leurs fatigues et se remettent de leur effroi; où les uns sont spectateurs oisifs et les autres éteignent dans une mare d'eau des poutres, des solives à demi consumées; où chacun travaille à reconnaître ses effets entassés pêle-mêle; cette ruine, dis-je, a de l'effet. J'ai vu quelques incendies, et je me souviens très-bien d'y avoir vu cette lueur rougeâtre, forte et réverbérée au loin. La dégradation pouvait peut-être s'en faire d'une manière plus proportionnée aux distances; mais il faut avouer qu'ici le centre de lumière est immense et l'espace étroit et renfermé. Les petites figures répandues autour de l'édifice, soit oisives, soit occupées, sont fort bien. En tout, ce morceau n'est pas à mépriser.

Celui qui représente l'incendie éteint et l'édifice consumé lui est bien inférieur. Je n'en parlerais pas sans un incident singulier que l'artiste a rappelé dans son tableau. Il y avait cette année à la foire un marchand de bosses; tous ses meubles furent consumés, tous ses plâtres mis en pièces; il n'y eut que le groupe de *l'Amour et l'Amitié* qui resta intact au milieu des flammes et de la chute des murs et des poutres, des toits, en un mot de la dévastation générale qui s'étendit de tous côtés autour de leur piédestal sans en approcher. Mon ami, sacrifions à l'amour et à l'amitié.

DOYEN.

Voici une grande composition, et d'un homme qui effraya nos premiers peintres par la hardiesse et le succès de ses tenta-

1. Architecte du roi, auquel étaient dus les plans de l'église projetée.

tives. C'était le *Jugement d'Appius Claudius*, scène immense: *Diomède qui blesse Vénus*, autre scène immense; *Une Bacchanale*, sujet d'ivresse exécuté avec force et chaleur. Je vous ai dit dans le temps[1] ce que j'en pensais, et ce soldat renversé de son cheval abattu, percé d'un dard, et dont le sang descendant le long de la crinière du cheval, allait teindre les eaux du Xante, m'est encore présent. Ah! si le reste eût été composé et exécuté de la même vigueur!

Cette fois-ci il a voulu nous montrer *Andromaque éplorée devant Ulysse, qui fait arracher de ses bras son fils Astyanax, et qui a ordonné qu'on les précipitât du haut des murs d'Ilion*[2].

Le moment qu'il a choisi est celui où Ulysse marque de la main le haut de la tour et où l'on arrache l'enfant à sa mère.

On voit à droite une troupe de soldats; Ulysse est devant eux et il marque de la main le haut de la tour.

Ici la composition s'interrompt et laisse un grand vide au milieu du tableau.

Après ce vide, la première figure qu'on aperçoit sur la gauche, vers un des angles du tombeau d'Hector, est belle, très-belle; c'est une des suivantes d'Andromaque, agenouillée, les bras élevés vers le ciel, les mains jointes, le visage tout couvert de sa longue chevelure.

Ensuite c'est un soldat qui s'est saisi d'Astyanax, qu'il tient entre ses bras. L'enfant est tourné et penché vers sa mère.

Andromaque est prosternée aux pieds du soldat et semble plutôt supplier que disputer son enfant. Sa tête répond aux cuisses du soldat. Elle a les bras étendus, le corps incliné et la tête relevée; son vêtement, son caractère, son attitude sont nobles et pathétiques.

Derrière Andromaque, un soldat empêche une des suivantes d'Andromaque d'approcher de sa maîtresse et de l'enfant; cette suivante s'arrache les cheveux et elle est renversée sur une autre qui se tord les bras.

Toute cette partie de la scène, composée avec chaleur, se passe au-devant du tombeau, qui forme une belle et grande masse.

1. Voyez *Salons* de 1759 et de 1761.

2. Ce tableau, de 21 pieds de large sur 12 pieds de haut, appartient à l'Infant Don Philippo, duc de Parme et de Guastalla. (*Note du Livret.*) N° 120.

Un soldat, courbé sur le haut du mur latéral et postérieur du tombeau[1], regarde s'il n'y reste rien.

La douleur de ces suivantes est forte; elles sont bien renversées, bien groupées. Rien de mieux imaginé que ce soldat qui les écarte.

Je l'ai déjà dit, le peintre a voulu faire une Andromaque qui fût belle d'action, de caractère, de draperie et d'attitude, et il y a réussi.

Mais je demande si c'est à un soldat, qui n'est que l'instrument de son général, que son mouvement et sa prière doivent s'adresser? Qu'a-t-elle à obtenir de lui si Ulysse reste inflexible? Qu'elle ne quitte pas son enfant, j'y consens, mais qu'elle parle à Ulysse, que ce soit à ce prince qu'elle montre sa peine, son désespoir et ses larmes. Or, c'est ce qu'elle ne fait point et ce qu'elle ne saurait faire, car elle ne le voit pas : ce soldat mal placé l'en empêche.

Et ce vide énorme qui sépare Ulysse de la scène et qui le relègue à une distance choquante? Il coupe la composition en deux parties dont on ferait deux tableaux distincts : l'une à conserver précieusement; l'autre à jeter au feu, car elle est détestable.

Cet Ulysse droit, raide, froid, sans caractère, a été pris dans la boutique d'un vannier. C'est une figure à garder pour la procession du Suisse de la rue aux Ours[2].

Et ces maussades et longs soldats à face de cuivre rouge et à têtes de choux, que signifient-ils? que disent-ils? quelle expression, quelle physionomie ont-ils? S'ils sont là pour remplir, ils s'en acquittent très-exactement.

Si Doyen eût montré son ébauche à un homme de sens, voici ce que cet homme lui aurait dit :

Écartez-moi ces soldats les uns des autres et donnez-leur plus de caractère, plus de force, des têtes, des corps et des visages relatifs à l'action.

Laissez entre eux et leur général un peu d'espace, parce

1. C'est dans le tombeau d'Hector, on le sait, qu'Andromaque avait caché son fils unique Astyanax et qu'Ulysse le découvrit.

2. Jusqu'à la Révolution, le 3 juillet, on brûlait, rue aux Ours, devant une statue appelée Notre-Dame de la Carole, le mannequin d'un soldat suisse, en souvenir d'une légende qui disait que, sous Charles VI, un soldat de cette nation, ayant frappé de son épée cette statue, le sang avait jailli des blessures qu'il lui avait faites.

que cela convient; il faut qu'ils l'accompagnent, mais il ne faut pas qu'ils soient sur ses épaules.

Changez-moi cet Ulysse, c'est un Ulysse d'osier. Si vous ne connaissez pas cet éloquent, impérieux et adroit scélérat, lisez Homère et Virgile jusqu'à ce que les idées de ces deux grands poëtes, fermentant dans votre imagination, vous aient donné la vraie physionomie de ce personnage.

Faites-lui faire un pas de plus, afin de diminuer ce vide énorme qui coupe en deux votre composition. Que votre scène soit une. Plus près d'Andromaque, elle pourra lui parler, il pourra l'entendre.

Repoussez-moi vers le fond ce soldat qui s'est saisi de l'enfant; qu'il ne cache pas à sa mère celui à qui elle doit adresser son désespoir.

Laissez votre Andromaque prosternée comme elle l'est, car elle est très-bien; qu'elle saisisse seulement d'une main son fils ou le soldat, comme il vous plaira; que son autre bras, sa tête, son corps, ses regards, son mouvement, toute son action, soient portés vers Ulysse, comme il arrivera, sans y rien changer, lorsque vous aurez écarté ce soldat.

Votre Astyanax est de bois. Qu'il ait ses deux petits bras étendus vers sa mère, et faites qu'il réponde à sa douleur. Cela fait, tout sera ensemble, et votre scène sera une, forte et raisonnée.

Surtout laissez dire ces imbéciles qui trouvent étrange que les suivantes paraissent plus affligées que la mère. Il faut que chacun marque sa passion d'une manière convenable à son rang et à son caractère. Renvoyez-moi ces gens-là à l'endroit où notre poëte fait dire à un monarque sur le point d'abandonner au couteau d'un prêtre sa propre fille :

> Encor si je pouvais, libre dans mon malheur,
> Par des larmes au moins soulager ma douleur!
> Triste destin des rois! Esclaves que nous sommes
> Et des rigueurs du sort et des discours des hommes,
> Nous nous voyons sans cesse assiégés de témoins;
> Et les plus malheureux osent pleurer le moins.
>
> Racine, *Iphigénie*, acte Ier, sc. v.

Andromaque est mère, mais elle est fille de souverain, souveraine elle-même et femme d'Hector. Tant que son fils est sous ses yeux, il lui reste de l'espoir. Ses suivantes ne peuvent

rien, elles le savent; ce qu'elles ont à faire, c'est de joindre à l'action de leur maîtresse tout le spectacle de leur douleur. Et puis elles sont bien plus certaines qu'Andromaque qu'elles ne verront plus ce cher enfant qu'elles ont élevé.

Mais, monsieur Doyen, vous avez abandonné votre première manière de colorier; jamais, sans le livret, je ne vous aurais reconnu dans ce tableau. Prenez garde qu'à force de passer d'un faire à un autre, vous ne finissiez par en avoir un indécis et commun, qui soit à tout le monde, excepté à vous.

Il se fait tard; adieu, monsieur Doyen, je vous souhaite une bonne nuit. A revoir au Salon prochain.

CASANOVE.

Ah ! monsieur Casanove, qu'est devenu votre talent ? Votre touche n'est plus fière comme elle était, votre coloris est moins vigoureux, votre dessin est devenu tout à fait incorrect. Combien vous avez perdu depuis que le jeune Loutherbourg vous a quitté !

125. UN COMBAT DE CAVALERIE[1].

Oui, il y a toujours du mouvement dans cette bataille. Voilà bien vos chevaux, je les reconnais; ces hommes blessés, morts ou mourants, ce tumulte, ce feu, cette obscurité, toutes ces scènes militaires et terribles sont de vous. Ce soldat s'élance bien; celui-là frappe à merveille ; cet autre tombe on ne peut mieux ; mais cela n'est plus hors de la toile, la chaleur du pinceau s'est évanouie...

On dit que Casanove tenait, depuis cinq à six ans, renfermé dans une maison de campagne un jeune peintre appelé Loutherbourg qui finissait ses tableaux, et peu s'en faut que la chose ne soit démontrée.

Les tableaux que Casanove a exposés dans ce Salon sont fort inférieurs à ceux du Salon précédent. Le pouce de Loutherbourg y manque, je veux dire cette manière de faire longue, pénible, forte et hardie, qui consiste à placer des épaisseurs de couleurs sur d'autres qui semblent percer à travers et qui leur servent comme de réserves.

1. Tableau accepté par l'Académie pour la réception de l'auteur.

M. FAVRAY[1].

CHEVALIER DE MALTE, ACADÉMICIEN.

Il y a de lui une copie de *l'Intérieur de l'église de Saint-Jean de Malte, ornée de plafonds peints par le Calabrèse; les ornements, les décorations et la cérémonie de la fête de la Victoire*[2]. — C'est un morceau d'un travail immense. Je louerai, si l'on veut, la patience de l'artiste; pour son génie, certes, s'il en eût eu une étincelle, il aurait fait autre chose.

Je ne sais s'il fallait recevoir à l'Académie M. Favray pour sa copie de l'*Église de Saint-Jean de Malte;* mais reçu, il eût fallu l'en exclure pour sa *Famille maltaise*, pour ses *Femmes maltaises de différents états,* et pour *celles qui se font visite*[3]. Cela est misérable.

PARROCEL.

127. LA SAINTE TRINITÉ[4].

Que diable faire de la sainte Trinité, à moins qu'on ne soit un Raphaël ?

Dans le tableau de Parrocel, on voit à gauche un Christ tenant sa croix, fiché, droit et raide comme s'il était empalé.

A droite, un Père éternel qui se précipite et qui ferait certainement une chute fâcheuse, sans les anges obligeants qui le retiennent.

Au milieu et plus haut, le pigeon radieux, objet très-intéressant !

Et puis une guirlande de têtes, de pieds, d'ailes et de mains de chérubins et de séraphins qui descend jusqu'au bas de la toile.

1. Le chevalier Antoine de Favray, né en 1706, fut emmené par son professeur François de Troy fils à Malte, où il devint chevalier de l'ordre. Il fut reçu à l'Académie en 1762. Cette *Vue de Saint-Jean de Malte* fut le tableau de réception du peintre. Favray mourut, paraîtrait-il, en 1791, à Malte.

2. Tableau de 6 pieds de haut sur 5 de large, du cabinet de M. le chevalier de Caumartin. N° 121.

3. Ce dernier tableau figure au Louvre sous le n° 193.

4. Tableau de 11 pieds de hauteur sur 6 pieds 7 pouces de largeur.

Quand j'ai regardé ce morceau, que j'y ai aperçu quelque dessin, un peu de couleur, un grand travail, et que je me suis dit : Cela est détestable, j'ai ajouté tout de suite : Ah ! que l'art de peindre est un art difficile !

SCULPTURE.

Si j'ai été long sur les peintres, en revanche je serai court sur les sculpteurs, et je n'aurai pas un mot à dire de nos graveurs.

FALCONET.

O la chose précieuse que ce petit groupe de Falconet ! Voilà le morceau que j'aurais dans mon cabinet, si je me piquais d'avoir un cabinet. Ne vaudrait-il pas mieux sacrifier tout d'un coup?... Mais laissons cela. Nos amateurs sont des gens à breloques ; ils aiment mieux garnir leurs cabinets de vingt morceaux médiocres que d'en avoir un seul et beau.

Le groupe précieux dont je veux vous parler, il est assez inutile de vous dire que c'est le *Pygmalion aux pieds de sa statue qui s'anime* (n° 165). Il n'y a que celui-là au Salon, et de longtemps il n'aura de second.

La nature et les Grâces ont disposé de l'attitude de la statue. Ses bras tombent mollement à ses côtés ; ses yeux viennent de s'entr'ouvrir ; sa tête est un peu inclinée vers la terre ou plutôt vers Pygmalion qui est à ses pieds ; la vie se décèle en elle par un souris léger qui effleure sa lèvre supérieure. Quelle innocence elle a ! Elle est à sa première pensée : son cœur commence à s'émouvoir, mais il ne tardera pas à lui palpiter. Quelles mains ! quelle mollesse de chair ! Non, ce n'est pas du marbre ; appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté cédera à votre impression. Combien de vérité sur ces côtes ! quels pieds ! qu'ils sont doux et délicats !

Un petit Amour a saisi une des mains de la statue qu'il ne

baise pas, qu'il dévore. Quelle vivacité! quelle ardeur! Combien de malice dans la tête de cet Amour! Petit perfide, je te reconnais; puissé-je pour mon bonheur ne te plus rencontrer.

Un genou en terre, l'autre levé, les mains serrées fortement l'une dans l'autre, Pygmalion est devant son ouvrage et le regarde; il cherche dans les yeux de sa statue la confirmation du prodige que les dieux lui ont promis. O le beau visage que le sien! O Falconet! comment as-tu fait pour mettre dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l'amour fondus ensemble? Émule des dieux, s'ils ont animé la statue, tu en as renouvelé le miracle en animant le statuaire. Viens, que je t'embrasse; mais crains que, coupable du crime de Prométhée, un vautour ne t'attende aussi.

Toute belle que soit la figure de Pygmalion, on pouvait la trouver avec du talent; mais on n'imagine point la tête de la statue sans génie.

Le faire du groupe entier est admirable. C'est une matière une dont le statuaire a tiré trois sortes de chairs différentes. Celles de la statue ne sont point celles de l'enfant, ni celles-ci les chairs du Pygmalion.

Ce morceau de sculpture est très-parfait. Cependant, au premier coup d'œil, le cou de la statue me parut un peu fort ou sa tête un peu faible; les gens de l'art ont confirmé mon jugement. Oh! que la condition d'un artiste est malheureuse! Que les critiques sont impitoyables et plats! Si ce groupe enfoui sous la terre pendant quelques milliers d'années venait d'en être tiré avec le nom de Phidias en grec, brisé, mutilé dans les pieds, dans les bras, je le regarderais en admiration et en silence.

En méditant ce sujet, j'en ai imaginé une autre composition que voici:

Je laisse la statue telle qu'elle est, excepté que je demande de droite à gauche son action exactement la même qu'elle est de gauche à droite.

Je conserve au Pygmalion son expression et son caractère, mais je le place à gauche; il a entrevu dans sa statue les premiers signes de vie. Il était alors accroupi; il se relève lentement, jusqu'à ce qu'il puisse atteindre à la place du cœur. Il y

pose légèrement le dos de sa main gauche, il cherche si le cœur bat; cependant ses yeux attachés sur ceux de sa statue attendent qu'ils s'entr'ouvrent. Ce n'est plus alors la main droite de la statue, mais la gauche que le petit Amour dévore.

Il me semble que ma pensée est plus neuve, plus rare, plus énergique que celle de Falconet. Mes figures seraient encore mieux groupées que les siennes, elles se toucheraient. Je dis que Pygmalion se lèverait lentement; si les mouvements de la surprise sont prompts et rapides, ils sont ici contenus et tempérés par la crainte ou de se tromper, ou de mille accidents qui pourraient faire manquer le miracle. Pygmalion tiendrait son ciseau de la main droite et le serrerait fortement; l'admiration embrasse et serre sans réflexion ou la chose qu'elle admire ou celle qu'elle tient.

ADAM[1].

Le *Prométhée* qu'Adam a attaché à un rocher et qu'un aigle déchire est un morceau de force dont je ne me sens pas capable de juger. Qui est-ce qui a jamais vu la nature dans cet état? Qui sait si ces muscles se gonflent ou se contractent avec précision? si c'est là le cours réel de ces veines enflées? Qu'on porte ce morceau chez l'exécuteur de la justice ou chez Ferrein l'anatomiste, et qu'ils prononcent.

VASSÉ.

166. UNE FEMME COUCHÉE SUR UN SOCLE CARRÉ, PLEURANT SUR UNE URNE QU'ELLE COUVRE DE SA DRAPERIE[2].

Cette femme est une belle chose. Girardon n'a pas mieux fait au tombeau du cardinal de Richelieu. Sa douleur est profonde; on s'attendrit en la regardant. Que ce visage est attristé! la sérénité n'y reparaîtra de longtemps. Toute la position est simple et vraie, les bras bien placés, la draperie belle, la partie supérieure du corps penchée avec grâce; point de gêne, point

1. Nicolas-Sébastien Adam, né à Nancy en 1705, fut académicien en 1762 et mourut en 1778. Ce *Prométhée* fut son morceau de réception; il appartient actuellement au musée du Louvre (galerie des sculptures des temps modernes, n° 288).

2. Figure faisant partie du tombeau de la princesse de Galitzin.

de contorsion; il semble qu'à sa place on ne prendrait pas une autre attitude. Pour bien juger de l'ajustement d'un homme ou d'une femme, c'est aussi une règle assez sûre que de les transporter sur la toile.

Je vous ai invité d'aller voir les deux tableaux du *Martyre de saint Gervais et de saint Protais* peints par Le Sueur. Il y a dans la même église un tombeau exécuté par Girardon; c'est, je crois, celui du chancelier Séguier[1]. Ne manquez pas d'y regarder une *Piété* qui s'attendrit et se console à la vue d'un Christ qu'elle tient entre ses mains. Que le temps qui a noirci cette figure ne vous en dérobe pas la perfection : voyez son attitude, son expression, sa draperie, ses chairs, ses pieds, ses mains; comparez l'ouvrage de Vassé avec celui-là. Je sais par expérience que ces sortes de comparaisons avancent infiniment dans la connaissance de l'art.

MIGNOT.

Il n'y a rien cette année de Mignot, cet artiste qui exposa au dernier Salon une *Bacchante endormie* que nos statuaires placèrent d'une voix unanime au rang des antiques.

A propos de ce Mignot, on m'a révélé une manœuvre des sculpteurs. Savez-vous ce qu'ils font? Ils prennent sur un modèle vivant les pieds, les mains, les épaules en plâtre; le creux de ce plâtre leur rend les mêmes parties en relief, et ces parties, ils les emploient ensuite dans leurs compositions tout comme elles sont venues. C'est un moyen d'approcher de la vérité de la nature sans beaucoup d'effort; ce n'est plus à la vérité le mérite d'un statuaire habile, mais celui d'un fondeur ordinaire. On a soupçonné cette ruse sur des finesses de détails supérieurs à la patience la plus longue et à l'étude de la nature la plus minutieuse.

1. Il est assez difficile ici de s'entendre. Si Diderot nous renvoie à l'église Saint-Gervais, nous n'y trouvons pas le tombeau du chancelier Séguier, mais celui du chancelier Michel Le Tellier. Il n'y aurait que demi-mal si ce tombeau, ou tout au moins la figure de la *Piété*, était de Girardon, mais le monument est l'œuvre de Mazeline et d'Hurtrelle. Si le critique a seulement en vue la statue, abstraction faite de l'auteur, nous pouvons accorder qu'elle mérite tous les éloges qu'il lui donne.

CHALLE.

Il y a une *Vierge*[1] de Challe qui est noble et vraie; mais elle a des lèvres plates, des joues plates, en un mot, ce que nous appelons un visage plat, qui est autre chose qu'un plat visage.

Il y a à côté de ces morceaux de sculpture un grand nombre de bustes; mais je ne me résoudrai jamais à vous entretenir de ces hommes de boue qui se sont fait représenter en marbre. J'en excepte le *Buste du Roi*[2], celui du *prince de Condé*[3], celui de *Mme la comtesse de Brionne*[4], ceux de *La Tour*[5], le peintre, et du poëte *Piron*[6]. Celui-ci est placé vis-à-vis du mauvais tableau de Pierre sur lequel vous jugeriez, à son air moqueur et au coin de sa lèvre relevé, qu'il fait une épigramme; il est ressemblant, mais il a une perruque énorme.

De tous les ouvrages de gravure il n'y a que ceux de Wille qui se soient fait remarquer. Cet artiste, Hessois de nation, est le premier graveur de l'Académie[7].

TAPISSERIE.

Finissons par le *Portrait du Roi*[8] exécuté en tapisserie à la manufacture des Gobelins, sur le tableau de Michel Van Loo. Quelques centaines de spectateurs sont sortis du Salon convaincus qu'ils avaient vu un morceau de peinture.

Mon ami, il n'est guère moins difficile de faire prendre des laines pour de la couleur que de la couleur pour des chairs, et

1. Appartenant à M. Dupinet, chanoine de Notre-Dame.
2. Par Le Moyne.
3. Par Caffieri.
4. Par Le Moyne.
5. Par Le Moyne.
6. Par Caffieri.
7. Il avait exposé la *Liseuse,* d'après Gérard Dow, et le *Jeune Joueur d'instrument,* d'après Schalken.
8. Voyez la note sur ce portrait, *Salon de 1761,* p. 91.

je ne crois pas qu'il y ait quelque chose dans toute l'Europe qui puisse lutter contre nos ouvrages des Gobelins.

Voilà, mon ami, tout ce que j'ai vu au Salon. Je vous l'écris au courant de la plume. Corrigez, réformez, allongez, raccourcissez, j'approuve tout ce que vous ferez. Je puis m'être trompé dans mes jugements soit par défaut de connaissance, soit par défaut de goût, mais je proteste que je ne connais aucun des artistes dont j'ai parlé autrement que par leurs ouvrages, et qu'il n'y a pas un mot dans ces feuilles que la haine et la flatterie aient dicté. J'ai senti, et j'ai dit comme je sentais. La seule partialité dont je ne me sois pas garanti, c'est celle qu'on a tout naturellement pour certains sujets ou pour certains faires.

Vous aurez sans doute remarqué comme moi que, quoique le Salon de cette année offrît beaucoup de belles productions, il y en avait une multitude de médiocres et de misérables, et, qu'à tout prendre, il était moins riche que le précédent; que ceux qui étaient bons sont restés bons; qu'à l'exception de La Grenée, ceux qui étaient médiocres sont encore médiocres, et que les mauvais ne valent pas mieux qu'autrefois.

Et surtout souvenez-vous que c'est pour mon ami et non pour le public que j'écris. Oui, j'aimerais mieux perdre un doigt que de contrister d'honnêtes gens qui se sont épuisés de fatigue pour nous plaire. Parce qu'un tableau n'aura pas fait notre admiration, faut-il qu'il devienne la honte et le supplice de l'artiste? S'il est bon d'avoir de la sévérité pour l'ouvrage, il est mieux encore de ménager la fortune et le bonheur de l'ouvrier. Qu'un morceau de toile soit barbouillé ou qu'un cube de marbre soit gâté, qu'est-ce que cette perte en comparaison du soupir amer qui s'échappe du cœur de l'homme affligé? Voilà de ces fautes qui ne mériteront jamais la correction publique. Réservons notre fouet pour les méchants, les fous dangereux, les ingrats, les hypocrites, les concussionnaires, les tyrans, lès fanatiques et les autres fléaux du genre humain; mais que notre amour pour les arts et les lettres et pour ceux qui les cultivent soit aussi vrai et aussi inaltérable que notre amitié.

SALON DE 1765

Publié en 1795

NOTICE PRÉLIMINAIRE

Donnons d'abord l'*Avertissement* de l'édition de l'an IV :

« On n'insistera pas sur l'authenticité des deux ouvrages réunis dans ce volume. Ceux qui savent distinguer les écrivains qui ont un caractère, reconnaîtront Diderot dès la première page; ils retrouveront son cachet presque à chaque ligne. Pour les autres, toutes les protestations imaginables et tous les raisonnements seraient fort inutiles.

« On verra dans le premier: *Essais sur la Peinture,* quels secours peuvent tirer les arts de la perspicacité du véritable homme de lettres et des réflexions du philosophe. Peut-être s'égareront-ils quelquefois sur la partie purement technique ; mais, quant aux autres parties, il est impossible qu'elles ne s'étendent et ne s'éclairent entre leurs mains quand ils y appliquent leurs lumières et leurs méditations. L'imitation de la nature, l'idée du beau, la connaissance approfondie des passions ont été l'objet de leurs études : c'est la base de tous les arts; c'est celle de la peinture et de la sculpture, comme de l'éloquence et de la poésie.

« Il faut se garder de confondre les *Réflexions sur le Salon de 1765* avec ces petites brochures innocentes et malignes qui paraissaient tous les deux ans, à chaque exposition de tableaux.

« En les parcourant, on ne tardera pas à se convaincre qu'elles sont de nature à être lues encore longtemps avec le même plaisir. Diderot répand à profusion, dans toutes ses remarques, le sel de cette gaieté caustique, de cette libre originalité qui rajeunit tout et jette le plus souvent du piquant, même sur les articles qui en semblent le moins susceptibles : voilà pourquoi on n'a osé en retrancher aucun. Parmi les artistes qu'il passe en revue, plusieurs existent encore aujourd'hui, et d'autres sont à peine hors de la scène. Il est intéressant de comparer l'idée qu'en avait un homme tel que Diderot avec l'opinion qui s'est

fixée depuis sur la plupart d'entre eux. On verra qu'en cherchant à donner des idées justes sur leur compte à l'impératrice de Russie (car c'est pour elle que ce travail a été entrepris), l'auteur a souvent jugé comme la postérité. »

Faisons suivre ce premier *Avertissement* de celui de Naigeon, dans l'édition de 1798 :

« Cette nouvelle édition du *Salon de 1765* diffère beaucoup de la première [1]. Sans parler de quelques passages tronqués à dessein dans celle-ci, on n'y trouve point plusieurs articles importants; d'autres sont incomplets, tels entre autres que celui de Vernet, auquel il manque un très-beau préambule. Enfin l'article de Greuze, si étendu dans l'édition que je publie aujourd'hui, se réduit dans celle de Buisson, à la simple description du tableau de la *Jeune Fille qui pleure son oiseau.* Voici la raison de ces différences plus ou moins essentielles. Grimm était à Paris le correspondant littéraire de plusieurs princes et princesses du Nord, et il leur envoyait ses feuilles, dont chaque copie était proportionnée, et pour ainsi dire appropriée [2] aux lumières, à l'instruction, au caractère, aux intérêts particuliers, aux préjugés politiques ou religieux, aux petites vues, aux petites passions de ces différentes puissances. Il faut avouer qu'il était assez difficile de ne pas se briser contre quelques-uns de ces écueils ; mais pour marcher sûrement entre ces précipices, Grimm le cauteleux, que certes on n'appellera pas Grimm le philosophe, se conformait à cette maxime, plus digne d'un courtisan que d'un sage [3] auquel on l'attribue, qu'*il faut ou ne s'approcher point des rois, ou ne leur dire que des choses qui leur soient agréables.* Il envoyait donc à chacune de ses *pratiques,* pour me servir de son expression, les papiers dont Diderot enrichissait depuis trente ans sa Correspondance. Mais de ces papiers, presque tous le jet heureux du moment, et qui n'en ont souvent que plus de séve, plus de verve et d'originalité, il retranchait tout ce qui lui paraissait trop ferme et trop hardi pour tel ou tel souverain ; trop irréligieux pour celle-ci, trop libre et trop cynique pour celle-là; trop abstrait et trop profond pour tous. Ici, changeait et ajoutait un mot ; là, il supprimait une ligne ou même une phrase entière ; ailleurs, il sacrifiait une, deux, trois et quatre pages ; enfin il usait partout du travail de Diderot, comme de son propre

1. Imprimée chez Buisson, l'an V, nouveau style. (N.) — Nous avons dit que le titre portait cette mention : *An quatrième de la République.*

2. Le manuscrit de Buisson était une de ces copies, comme on le voit par les notes que Grimm y avait jointes, pour expliquer certains passages, *vel jactandi ingenii.* (N.)

3. Ésope. Voyez Plutarque *in Solon.* — On peut voir là même la belle réponse de Solon à ce lâche conseil d'Ésope. (N.)

bien; et, ce qui n'est pas aussi facile à excuser, il faisait dire quelquefois au pauvre philosophe précisément le contraire de ce qu'il avait pensé et écrit; de sorte que celui-ci, en se voyant ainsi affaibli, mutilé, éteint, aurait pu lui dire comme le Scythe de la fable :

Quittez-moi votre serpe, instrument de dommage.

Pour moi, qui n'ai pas pour les titres, les dignités et les cordons ce respect servile et presque religieux par lequel Grimm s'est surtout illustré, soit à Paris, soit dans les pays étrangers; pour moi, qui ne désire, n'espère et ne crains rien des rois, des grands, des prêtres et des dieux, j'ai conservé scrupuleusement ici et ailleurs les divers passages qui peuvent constater la juste et profonde haine que Diderot avait vouée depuis longtemps à tous ces fléaux, plus ou moins destructeurs, de l'espèce humaine. Les changements, les suppressions, les omissions, en un mot, les différentes sortes d'altérations que Grimm s'était permis de faire au texte, tantôt sous un prétexte et tantôt sous un autre, c'est-à-dire, en dernière analyse, dans la crainte de déplaire aux grands dont il était l'esclave et le flatteur gagé, tout cela a été réparé : ce que Diderot a pensé, ce qu'il a eu le courage de dire, a été rétabli conformément à son manuscrit autographe, qui a même servi de copie pour cette nouvelle édition de ce *Salon.* »

Et ajoutons seulement que, moins exclusif que Naigeon, et moins convaincu que lui de sa supériorité philosophique et artistique sur Grimm, nous avons soumis son texte à une confrontation minutieuse avec celui de l'an IV, ce qu'on avait négligé jusqu'ici; que nous avons souvent trouvé celui-ci préférable, et que, dans tous les cas, nous y avons relevé des *variantes* intéressantes. Mais ce qui valait surtout la peine d'être rétabli, c'étaient ces notes de Grimm que Naigeon traite avec tant de dédain, quoique les siennes soient fort loin de les égaler toujours par l'à-propos et la finesse. Il était d'autant plus nécessaire de les reproduire et de les restituer à leur véritable auteur que ceux des historiens de l'art qui se sont par hasard servis de l'édition de l'an IV pour étayer leurs opinions par des citations les ont le plus souvent attribuées à Diderot sans s'inquiéter des contradictions qu'elles ont presque toujours pour but de soulever. Il est même fâcheux que le *Salon* de 1765 soit le seul qui nous soit parvenu avec ces annotations : on se serait fait de Grimm une idée plus juste, c'est-à-dire qu'on aurait eu un motif de plus de se rattacher à ce jugement de Sainte-Beuve que nous ne pouvons nous empêcher de citer ici, et qui nous montre dans ce Bohémien, en même temps qu'un homme du plus vif esprit, un des meilleurs critiques « de l'école des Horace, des Pope, des Despréaux. »

« Quand la réputation des auteurs est faite, dit Sainte-Beuve (*Causeries du lundi*, t. VII), il est aisé d'en parler convenablement : on n'a qu'à se régler sur l'opinion commune; mais, à leurs débuts, au moment où ils s'essayent et où ils s'ignorent en partie eux-mêmes, et à mesure qu'ils se développent, les juger avec tact, avec précision, ne pas s'exagérer leur portée, prédire leur essor ou deviner leurs limites, leur faire des objections sensées à travers la vogue, c'est le propre du critique né pour l'être. Grimm était doué de ce talent de jugement et de finesse qui, de près, est si utile et de loin si peu apparent... On n'est pas juste pour Grimm, on ne prononce jamais son nom sans y joindre quelque qualification désobligeante; j'ai moi-même été longtemps dans cette prévention, et, quand je m'en suis demandé la cause, j'ai trouvé qu'elle reposait uniquement sur le témoignage de J.-J. Rousseau... Mais Rousseau, toutes les fois que son amour-propre et son coin de vanité malade sont en jeu, ne se gêne en rien pour mentir, et j'en suis arrivé à cette conviction qu'à l'égard de Grimm, il a été un menteur. »

Mensonges de Rousseau, oubli volontaire de Naigeon, piques de jalousie d'autres contemporains, tout cela, mis de côté, il restera, après la lecture des notes restituées, que Grimm, comme artiste, est aussi bon juge que comme littérateur, et que, quand il corrigeait Diderot, il le faisait avec convenance et sans les préoccupations mesquines que lui prête Naigeon.

Outre ces notes de Grimm, nous avons dû aussi rétablir les numéros du livret, pour la plupart dénaturés, ainsi que les notes qu'il contenait et qui ont aujourd'hui une valeur historique à laquelle on n'attachait pas encore d'importance il y a cinquante ans.

SALON DE 1765

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat.

Horat. *de Arte poet.*, v. 143.

Si j'ai quelques notions réfléchies de la peinture et de la sculpture, c'est à vous, mon ami, que je les dois ; j'aurais suivi au Salon la foule des oisifs; j'aurais accordé, comme eux, un coup d'œil superficiel et distrait aux productions de nos artistes; d'un mot, j'aurais jeté dans le feu un morceaux précieux, ou porté jusqu'aux nues un ouvrage médiocre, approuvant, dédaignant, sans rechercher les motifs de mon engouement ou de mon dédain. C'est la tâche que vous m'avez proposée, qui a fixé mes yeux sur la toile, et qui m'a fait tourner autour du marbre. J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets. Je m'en suis laissé pénétrer. J'ai recueilli la sentence du vieillard et la pensée de l'enfant, le jugement de l'homme de lettres, le mot de l'homme du monde et les propos du peuple ; et s'il m'arrive de blesser l'artiste, c'est souvent avec l'arme qu'il a lui-même aiguisée. Je l'ai interrogé; et j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature. J'ai conçu la magie de la lumière et des ombres. J'ai connu la couleur ; j'ai acquis le sentiment de la chair ; seul, j'ai médité ce que j'ai vu et entendu ; et ces termes de l'art, unité, variété, contraste, symétrie, ordonnance, composition, caractères, expression, si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit, se sont circonscrits et fixés.

O mon ami ! que ces arts, qui ont pour objet d'imiter la nature, soit avec le discours, comme l'éloquence et la poésie;

soit avec les sons, comme la musique; soit avec les couleurs et le pinceau, comme la peinture; soit avec le crayon, comme le dessin; soit avec l'ébauchoir et la terre molle, comme la sculpture; le burin, la pierre et les métaux, comme la gravure; le touret, comme la gravure en pierres fines; les poinçons, le mattoir et l'échoppe, comme la ciselure, sont des arts longs, pénibles et difficiles !

Rappelez-vous ce que Chardin nous disait au Salon : « Messieurs, messieurs, de la douceur. Entre tous les tableaux qui sont ici, cherchez le plus mauvais; et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre leurs dents le pinceau, de désespoir de faire jamais aussi mal. Parrocel, que vous appelez un barbouilleur, et qui l'est en effet, si vous le comparez à Vernet; ce Parrocel est pourtant un homme rare, relativement à la multitude de ceux qui ont abandonné la carrière dans laquelle ils sont entrés avec lui. Lemoine disait qu'il fallait trente ans de métier pour savoir *conserver son esquisse*[1]; et Lemoine n'était pas un sot[2]. Si vous voulez m'écouter, vous apprendrez peut-être à être indulgents. »

Chardin semblait douter qu'il y eût une éducation plus longue et plus pénible que celle du peintre, sans en excepter celle du médecin, du jurisconsulte, ou du docteur de Sorbonne. « On nous met, disait-il, à l'âge de sept à huit ans, le porte-crayon à la main. Nous commençons à dessiner, d'après l'exemple, des yeux, des bouches, des nez, des oreilles, ensuite des pieds, des mains. Nous avons eu longtemps le dos courbé sur le portefeuille, lorsqu'on nous place devant l'*Hercule* ou le *Torse*; et vous n'avez pas été témoins des larmes que ce *Satyre*, ce *Gladiateur*, cette *Vénus de Médicis*, cet *Antinoüs* ont fait couler. Soyez sûrs que ces chefs-d'œuvre des artistes grecs n'exciteraient plus la jalousie des maîtres, s'ils avaient été livrés au dépit des élèves. Après avoir séché des journées et passé des nuits à la lampe, devant la nature immobile et inanimée, on nous présente la nature vivante; et tout à coup le travail de

1. *Conserver son esquisse* veut dire transformer sa première ébauche en un tableau achevé. On peut savoir faire une belle esquisse, sans être en état de faire le tableau. Ceci soit dit sans interrompre M. Chardin et son rapporteur. (*Note de Grimm*, dans l'édition de l'an IV.)

2. Variante : Lemoine savait ce qu'il disait.

toutes les années précédentes semble se réduire à rien : on ne fut pas plus emprunté la première fois qu'on prit le crayon. Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature ; et combien ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais ! C'est le supplice de notre vie. On nous a tenus cinq à six ans devant le modèle, lorsqu'on nous livre à notre génie, si nous en avons. Le talent ne se décide pas en un moment. Ce n'est pas au premier essai qu'on a la franchise de s'avouer son incapacité. Combien de tentatives tantôt heureuses, tantôt malheureuses ! Des années précieuses se sont écoulées, avant que le jour de dégoût, de lassitude et d'ennui soit venu. L'élève est âgé de dix-neuf à vingt ans, lorsque, la palette lui tombant des mains, il reste sans état, sans ressources et sans mœurs ; car d'avoir sans cesse sous les yeux la nature toute nue, être jeune et sage, cela ne se peut. Que faire alors ? que devenir. Il faut ou mourir de faim ou se jeter dans quelques-unes de ces conditions subalternes, dont la porte est ouverte à la misère. On prend ce dernier parti ; et à l'exception d'une vingtaine, qui viennent ici tous les deux ans s'exposer aux bêtes, les autres, ignorés et moins malheureux peut-être, ont le plastron sur la poitrine dans une salle d'armes, ou le mousquet sur l'épaule dans un régiment, ou l'habit de théâtre sur les tréteaux. Ce que je vous dis là, c'est l'histoire de Bellecour, de Le Kain et de Brizard, mauvais peintres que le désespoir a rendus comédiens[1]. »

Chardin nous raconta[2], s'il vous en souvient, qu'un de ses confrères, dont le fils était tambour dans un régiment, répondait[3], à ceux qui lui en demandaient des nouvelles, qu'il avait quitté la peinture pour la musique ; puis reprenant le ton sérieux, il ajouta : « Tous les pères de ces enfants incapables et déroutés, ne prennent pas la chose aussi gaiement. Ce que vous voyez est le fruit des travaux du petit nombre de ceux qui ont lutté avec plus ou moins de succès. Celui qui n'a pas senti

1. Variante : ... Mauvais comédiens, de désespoir d'être médiocres peintres. — Cette correction de Naigeon lui a attiré la réclamation suivante de la part de son frère : « Bien entendu que c'était au moment où ils avaient quitté la peinture pour être acteurs; car ils sont devenus les meilleurs acteurs tragiques qu'il y ait eu en ce siècle. » (*Note manuscrite de Naigeon le Jeune.*)

2. Variante : Vous nous racontâtes...

3. Variante : ... qu'un de ces échappés de l'Académie s'étant fait tambour dans un régiment, son père...

la difficulté de l'art ne fait rien qui vaille ; celui qui, comme mon fils, l'a sentie trop tôt, ne fait rien du tout. Et croyez que la plupart des hautes conditions de la société seraient vides, si l'on n'y était admis qu'après un examen aussi sévère que celui que nous subissons.

— Mais, lui dis-je, monsieur Chardin, il ne faut pas s'en prendre à nous, si

. . . . Mediocribus esse poetis,
Non homines, non di, non concessere columnæ.

Horat. *de Arte poet.*, v. 300.

Et cet homme qui irrite les dieux, les hommes et les colonnes, contre les médiocres imitateurs de la nature, n'ignorait pas la difficulté du métier.

— Eh bien! me répondit-il, il vaut mieux croire qu'il avertit le jeune élève du péril qu'il court, que de le rendre apologiste des dieux, des hommes et des colonnes. C'est comme s'il lui disait : « Mon ami, prends garde, tu ne connais pas ton juge. » Il ne sait rien, et n'en est pas moins cruel. Adieu, messieurs. De la douceur, de la douceur. »

Je crains bien que l'ami Chardin n'ait demandé l'aumône à des statues. Le goût est sourd à la prière. Ce que Malherbe a dit de la mort, je le dirais presque de la critique. Tout est soumis à sa loi ;

Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend pas nos rois.

Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle, qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace, et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile ; et afin qu'on juge du fond qu'on peut faire sur ma censure ou sur mon éloge, je finirai [1] le Salon par quelques réflexions sur la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture. Vous me lirez comme un auteur ancien à qui l'on passe une page commune en faveur d'une bonne ligne.

Il me semble que je vous entends d'ici vous écrier douloureusement : « Tout est perdu. Mon ami arrange, ordonne,

1. Variante : J'ai fait précéder... — Les *Essais sur la Peinture* précèdent, en effet, les *Observations* sur le Salon de 1765 dans l'édition de l'an IV.

nivelle : on n'emprunte les béquilles de l'abbé Morellet que quand on manque de génie. »

Il est vrai que ma tête est lasse. Le fardeau que j'ai porté[1] pendant vingt ans m'a si bien courbé, que je désespère de me redresser. Quoi qu'il en soit, rappelez-vous mon épigraphe :

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem.

Laissez-moi fumer un moment, et puis nous verrons.

Avant que d'entrer en chantier, il faut, mon ami, que je vous prévienne de ne pas regarder simplement comme mauvais les tableaux sur lesquels je glisserai. Tenez pour détestables, infâmes[2], les productions de Boizot, Nonnotte, Francisque, Antoine Lebel, Amand, Parrocel, Adam, Descamp, Deshays le jeune, et d'autres. N'exceptez d'Amand qu'un morceau médiocre, *Argus et Mercure*, qu'il a peint à Rome ; et de Deshays le jeune, qu'une ou deux têtes, que son fripon de frère lui a croquées pour le pousser à l'Académie.

Quand je relève les défauts d'une composition, entendez, si elle est mauvaise, qu'elle restera mauvaise, son défaut fût-il corrigé ; et quand elle est bonne, qu'elle serait parfaite, si l'on en corrigeait le défaut.

Nous avons perdu cette année deux grands peintres et deux habiles sculpteurs, Carle Van Loo et Deshays l'aîné, Bouchardon et Slodtz. En revanche, la mort nous a délivrés du plus cruel des amateurs, le comte de Caylus.

Nous n'avons pas été cette année aussi riches en grands tableaux qu'il y a deux ans ; mais en revanche, nous l'avons été davantage en petites compositions ; et ce qui console, c'est que quelques-uns de nos artistes ont montré des talents qui peuvent s'élever à tout. Et qui sait ce que deviendra La Grenée ? Je me trompe fort, ou l'école française, la seule qui subsiste, est encore loin de son déclin. Rassemblez, si vous pouvez, tous les ouvrages des peintres et des statuaires de l'Europe, et vous n'en formerez point notre Salon. Paris est la seule ville du monde où l'on puisse tous les deux ans jouir d'un spectacle pareil.

1. L'*Encyclopédie*.
2. Le mot « infâmes » n'est point à l'édition de l'an IV.

Feu CARLE VAN LOO.

Carle Van Loo seul a laissé plus de douze morceaux. *Auguste qui fait fermer le temple de Janus*, *les Grâces*, une *Susanne*, sept *Esquisses de la vie de saint Grégoire*, l'*Étude d'une tête d'ange*, un tableau allégorique.

Monsieur *du Houx toujours vert*[1], vous ressemblez à la feuille de votre enseigne, qui pique de tous côtés. Il y a huit jours que l'article de Van Loo était trop court ; aujourd'hui il est trop long. Il restera, s'il vous plaît, comme il est.

1. AUGUSTE FAIT FERMER LE TEMPLE DE JANUS[1].

A droite de celui qui regarde, le temple de Janus placé de manière qu'on en voit les portes. Au delà des portes, contre la façade du temple, la statue de Janus sur un piédestal. En deçà, un trépied avec son couvercle, à terre. Un prêtre vêtu de blanc, les deux mains passées dans un gros anneau de fer, ferme les portes couvertes, en haut, en bas et dans leur milieu, de larges bandes de tôle. A côté de ce prêtre, plus sur le fond, deux autres prêtres vêtus comme le premier. En face du prêtre qui ferme, un enfant portant une urne et regardant la cérémonie. Au milieu de la scène, et sur le devant, Auguste seul, debout, en habit militaire, en silence, une branche d'olivier à la main. Aux pieds d'Auguste, sur le même plan, un enfant, un genou par terre, une corbeille sur son autre genou et tenant des fleurs. Derrière l'empereur, un jeune prêtre dont on ne voit presque que la tête. Sur la gauche, à quelque distance, une troupe mêlée de peuple et de soldats. Du même côté, tout à fait à l'extrémité de la toile et sur le devant, un sénateur vu

1. Petit compliment que je rembourse en passant. Tout honnête homme est exposé aux traits de la satire dans sa profession. Moi, honnête faiseur de feuilles, j'ai reçu du philosophe, pour étrennes, une enseigne représentant un houx, avec l'inscription au-dessus, en demi-cercle : *Au Houx toujours vert ;* et en bas, l'épigraphe ondoyante : *Semper frondescit.* (*Note de Grimm.*) — La note de Naigeon sur ce passage n'est qu'une paraphrase de celle-ci.

2. Tableau de 9 pieds 8 pouces de haut sur 8 pieds 4 pouces de large. Il était destiné pour la Galerie de Choisy. Il a été terminé par Michel Van Loo, neveu de Carle.

par le dos et tenant un rouleau de papier. Voilà ce qu'il plaît à Van Loo d'appeler une fête publique.

Il me semble que le temple n'étant pas ici un pur accessoire, une simple décoration de fond, il fallait le montrer davantage et n'en pas faire une fabrique pauvre et mesquine. Ces bandes de fer, qui couvrent les portes, sont larges et de bon effet. Pour ce Janus, il a l'air de deux mauvaises figures égyptiennes accolées. Pourquoi plaquer ainsi contre un mur le saint du jour ? Ce prêtre qui tire les portes, les tire à merveille ; il est beau d'action, de draperie et de caractère. J'en dis autant de ses voisins. Les têtes en sont belles, peintes d'une manière grande, simple et vraie. La touche en est mâle et forte. S'il y a un autre artiste capable d'en faire autant, qu'on me le nomme. Le petit porteur d'urne est lourd et peut-être superflu. Cet autre qui jette des fleurs est charmant, bien imaginé et on ne peut mieux ajusté. Il jette ses fleurs avec grâce, et trop de grâce peut-être : on dirait de l'Aurore qui les secoue du bout de ses doigts. Pour votre Auguste, monsieur Van Loo, il est misérable. Est-ce qu'il ne s'est pas trouvé dans votre atelier un élève qui ait osé vous dire qu'il était raide, ignoble et court ; qu'il était fardé comme une actrice, et que cette draperie rouge dont vous l'avez chamarré blessait l'art et désaccordait le tableau ? Cela, un empereur ! Avec cette longue palme qu'il tient collée contre son épaule gauche, c'est un *quidam* de la confrérie de Jérusalem qui revient de la procession. Et ce prêtre que j'aperçois derrière lui, que me veut-il avec son coffret et son action niaise et gênée? Ce sénateur embarrassé de sa robe et de son papier, qui me tourne le dos, figure de remplissage que l'ampleur de son vêtement par en bas rend mince et fluet par en haut. Et le tout, que signifie-t-il ? où est l'intérêt? où est le sujet ?

Fermer le temple de Janus, c'est annoncer une paix générale dans l'empire, une réjouissance, une fête; et j'ai beau parcourir la toile, je n'y vois pas le moindre vestige de joie. Cela est froid, cela est insipide; tout est d'un silence morne, d'un triste à périr; c'est un enterrement de vestale.

Si j'avais eu ce sujet à exécuter, j'aurais montré le temple davantage. Mon Janus eût été grand et beau. J'aurais placé un trépied à la porte du temple ; de jeunes enfants couronnés de

fleurs y auraient brûlé des parfums. Là, on aurait vu un grand prêtre, vénérable d'expression, de draperie et de caractère. Derrière ce prêtre, j'en aurais groupé quelques autres. Les prêtres ont été de tout temps observateurs jaloux des souverains; ceux-ci auraient cherché à démêler ce qu'ils avaient à craindre ou à espérer du nouveau maître. J'aurais attaché sur lui leurs regards attentifs. Auguste, accompagné d'Agrippa et de Mécène, aurait ordonné qu'on fermât le temple; il en aurait eu le geste. Les prêtres, les mains passées dans l'anneau, auraient été prêts à obéir. J'aurais assemblé une foule tumultueuse de peuple, que les soldats auraient eu bien de la peine à contenir. J'aurais voulu surtout que ma scène fût bien éclairée. Rien n'ajoute à la gaieté comme la lumière d'un beau jour. La procession de Saint-Sulpice ne serait pas sortie par un temps sombre et nébuleux comme celui-là[1].

Cependant, si dans l'absence de l'artiste le feu eût pris à cette composition, et n'eût épargné que le groupe des prêtres, et quelques têtes éparses par-ci par-là, nous nous serions tous écriés à l'aspect de ces précieux restes : Quel dommage[2]!

2. LES GRACES[3].

Parce que ces figures se tiennent, le peintre a cru qu'elles étaient groupées. L'aînée des trois sœurs occupe le milieu. Elle est toute de face. Elle a le bras droit posé sur les reins de celle que vous voyez à votre gauche, et le bras gauche entrelacé avec le bras droit de celle que vous voyez à votre droite. La scène, si c'en est une, est dans un paysage. On voit un nuage qui descend du ciel, passe derrière les figures, et se répand à terre. Celle des Grâces qui est à gauche, de deux tiers pour la tête et pour le dos, a le bras gauche posé sur l'épaule de celle du milieu, et tient un flacon dans sa main droite. C'est la plus jeune. La seconde, de deux tiers pour le dos et de profil pour

1. VARIANTE : ... comme celui du tableau de Van Loo.

2. VARIANTE : L'aspect de ces précieux restes nous aurait fait supposer un tableau superbe, et nous nous serions tous écriés : Quel dommage !

3. Tableau de 7 pieds 6 pouces de haut sur 6 pieds 2 pouces de large. — Ce tableau se trouvait, à la mort de Van Loo, chez M. Plénin, secrétaire d'ambassade.

la tête, a dans sa main gauche une rose; à l'aînée, c'est une branche de myrte qu'on a donnée et qu'elle tient dans sa main droite. Le site est jonché de quelques fleurs.

Il est difficile d'imaginer une composition plus froide, des Grâces plus insipides, moins légères, moins agréables. Elles n'ont ni vie, ni action, ni caractère. Que font-elles là? je veux mourir si elles en savent rien. Elles se montrent. Ce n'est pas ainsi que le poëte les a vues. C'était au printemps. Il faisait un beau clair de lune. La verdure nouvelle couvrait les montagnes. Les ruisseaux murmuraient. On entendait, on voyait jaillir leurs eaux argentées. L'éclat de l'astre de la nuit ondulait à leur surface. Le lieu était solitaire et tranquille. C'était sur l'herbe molle de la prairie, au voisinage d'une forêt, qu'elles chantaient et qu'elles dansaient. Je les vois, je les entends aussi. Que leurs chants sont doux! qu'elles sont belles! que leurs chairs sont fermes! la lumière tendre de la lune adoucit encore la blancheur de leur peau. Que leurs mouvements sont faciles et légers! C'est le vieux Pan qui joue de la flûte. Les deux jeunes faunes qui sont à ses côtés, ont dressé leurs oreilles pointues. Leurs yeux ardents parcourent les charmes les plus secrets des jeunes danseuses. Ce qu'ils voient ne les empêche pas de regretter ce que la variété des mouvements de la danse leur dérobe. Les nymphes des bois se sont approchées[1]. Les nymphes des eaux ont sorti leurs têtes d'entre les roseaux. Bientôt elles se joindront aux jeux des aimables sœurs :

Junctæque Nymphis Gratiæ decentes
Alterno terram quatiunt pede. . . .

HORAT. *Odar.* lib. I, od. IV, v. 9-10.

Mais revenons à celles de Van Loo, qui ne valent pas celles que je quitte. Celle du milieu est raide; on dirait qu'elle a été arrangée par Marcel[2]. Sa tête est trop forte; elle a peine à la soutenir; et ces petits lambeaux de draperies qu'on a collés sur les fesses de l'une et sur le haut des cuisses de l'autre, qu'est-ce qui les attache là? Qu'est-ce qui les y retient? Rien que le mauvais goût de l'artiste et les mauvaises mœurs du peuple.

1. VARIANTE : Ont accouru.
2. Maître de danse, dont il a été déjà plusieurs fois question.

Ils ne savent pas que c'est une femme découverte, et non une femme nue qui est indécente. Une femme indécente, c'est celle qui aurait une cornette sur sa tête, ses bas à ses jambes, et ses mules aux pieds. Cela me rappelle la manière dont Mme Hocquet avait rendu la Vénus pudique, la plus déshonnête créature possible. Un jour elle imagina que la déesse se cachait mal avec sa main inférieure; et la voilà qui fait placer un linge en plâtre entre cette main et la partie correspondante de la statue, qui eut tout de suite l'air d'une femme qui s'essuie. Croyez-vous, mon ami, qu'Apelle se fût avisé de placer grand de draperie comme la main sur tout le corps des trois Grâces? Hélas ! depuis qu'elles sortirent nues de la tête du vieux poëte jusqu'à Apelle, et depuis Apelle jusqu'à nous si quelque peintre les a vues, je vous jure que ce n'est pas Van Loo.

Celles de Van Loo sont longues et grêles, surtout à leur partie supérieure. Ce nuage, qui tombe de la droite et qui vient s'étendre à leurs pieds, n'a pas le sens commun. Pour des natures douces et molles, comme celles-ci, la touche est trop ferme, trop rigoureuse; et puis, tout autour, un beau vert imaginaire qui les noircit et les enfume. Nul effet; nul intérêt; peint et dessiné de pratique. C'est une composition fort inférieure à celle qu'il avait exposée au Salon précédent, et qu'il a ensuite mise en pièces et coupée par morceaux pour recommencer ce sujet. Sans doute, puisque les Grâces sont sœurs, il faut qu'elles aient un air de famille; mais faut-il qu'elles aient la même tête?

Avec tout cela, la plus mauvaise de ces trois figures vaut mieux que les minauderies, les afféteries, et les culs rouges de Boucher. C'est du moins de la chair, et même de la belle chair, avec un caractère de sévérité qui déplaît moins encore que le libertinage et les mauvaises mœurs. S'il y a de la manière ici, elle est grande.

3. LA CHASTE SUZANNE[1].

On voit au centre de la toile la Suzanne assise; elle vient de sortir du bain. Placée entre les deux vieillards, elle est penchée vers celui qui est à gauche, et abandonne aux regards de celui

1. Tableau de 7 pieds 6 pouces de haut sur 6 pieds 2 pouces de large. — Ce tableau fut vendu 5,000 livres à la mort de Carle Van Loo. Une esquisse du même sujet atteignit 400 livres. Les deux morceaux furent rachetés par la famille.

qui est à droite son beau bras, ses belles épaules, ses reins, une de ses cuisses, toute sa tête, les trois quarts de ses charmes. Sa tête est renversée. Ses yeux, tournés vers le ciel, en appellent du secours; son bras gauche retient les linges qui couvrent le haut de ses cuisses; sa main droite écarte, repousse le bras gauche du vieillard qui est de ce côté. La belle figure ! la position en est grande; son trouble, sa douleur, sont fortement exprimés; elle est dessinée de grand goût; ce sont des chairs vraies, la plus belle couleur, et tout plein de vérités de nature répandues sur le cou, sur la gorge, aux genoux. Ses jambes, ses cuisses, tous ses membres ondoyants sont on ne saurait mieux placés. Il y a de la grâce, sans nuire à la noblesse; de la variété, sans aucune affectation de contraste. La partie de la figure qui est dans la demi-teinte est du plus beau faire. Ce linge blanc, qui est étendu sur les cuisses, reflète admirablement sur les chairs; c'est une masse de clair qui n'en détruit point l'effet; magie difficile, qui montre et l'habileté du maître et la vigueur de son coloris.

Le vieillard qui est à gauche est vu de profil; il a la jambe gauche fléchie, et de son genou droit il semble presser le dessous de la cuisse de la Suzanne. Sa main gauche tire le linge qui couvre les cuisses, et sa main droite invite Suzanne à céder. Ce vieillard a un faux air d'Henri IV. Ce caractère de tête est bien choisi; mais il fallait y joindre plus de mouvement, plus d'action, plus de désir, plus d'expression. C'est une figure froide, lourde, et n'offrant qu'un grand vêtement raide, uniforme, sans pli, sous lequel rien ne se dessine : c'est un sac d'où sortent une tête et deux bras. Il faut draper large, sans doute; mais ce n'est pas ainsi. L'autre vieillard est debout, et vu presque de face; il a écarté avec sa main gauche tous les voiles qui lui dérobaient la Suzanne de son côté ; il tient encore ces voiles écartés. Sa droite et son bras étendus devant la femme ont le geste menaçant; c'est aussi l'expression de sa tête. Celui-ci est encore plus froid que l'autre. Couvrez le reste de la toile, et cette figure ne vous montrera plus qu'un Pharisien qui propose quelque difficulté à Jésus-Christ.

Plus de chaleur, plus de violence, plus d'emportement dans les vieillards, auraient donné un intérêt prodigieux à cette femme innocente et belle, livrée à la merci de deux vieux scé-

lérats. Elle-même en aurait pris plus de terreur et d'expression ; car tout s'entraîne. Les passions sur la toile s'accordent et se désaccordent comme les couleurs. Il y a dans l'ensemble une harmonie de sentiments comme de tons. Les vieillards plus pressants, le peintre eût senti que la femme devait être plus effrayée ; et bientôt ses regards auraient fait au ciel une tout autre instance.

On voit à droite une fabrique en pierre grisâtre : c'est apparemment un réservoir, un appartement de bain. Sur le devant, un canal d'où jaillit vers la droite un petit jet d'eau mesquin, de mauvais goût, et qui rompt le silence. Si les vieillards avaient eu tout l'emportement imaginable, et la Suzanne toute la terreur analogue, je ne sais si le sifflement, le bruit d'une masse d'eau s'élançant avec force, n'aurait pas été un accessoire très-vrai.

Avec ces défauts, cette composition de Van Loo est encore une belle chose. De Troy a peint le même sujet ; il n'y a presque aucun peintre ancien dont il n'ait frappé l'imagination et occupé le pinceau : et je gage que le tableau de Van Loo se soutient au milieu de tout ce qu'on a fait. On prétend que la Suzanne est académisée ; serait-ce qu'en effet son action aurait quelque apprêt ? que les mouvements en seraient un peu trop cadencés pour une situation violente ? ou serait-ce plutôt qu'il arrive quelquefois de poser si bien le modèle, que cette position d'étude peut être transportée sur la toile avec succès, quoiqu'on la reconnaisse ? S'il y a une action plus violente de la part des vieillards, il peut y avoir aussi une action plus naturelle et plus vraie de la Suzanne. Mais, telle qu'elle est, j'en suis content ; et si j'avais le malheur d'habiter un palais, ce morceau pourrait bien passer de l'atelier de l'artiste dans ma galerie.

Un peintre italien a composé très-ingénieusement ce sujet : il a placé les deux vieillards du même côté. La Suzanne porte toute sa draperie de ce côté ; et pour se dérober aux regards des vieillards, elle se livre entièrement aux yeux du spectateur. Cette composition est très-libre, et personne n'en est blessé ; c'est que l'intention évidente sauve tout, et que le spectateur n'est jamais du sujet.

Depuis que j'ai vu cette Suzanne de Van Loo, je ne saurais

plus regarder celle de notre ami le baron d'Holbach; elle est pourtant de Bourdon[1].

6. LES ARTS SUPPLIANTS[2].

Les Arts désolés s'adressent au Destin, pour obtenir la conservation de Mme de Pompadour, qui les protégeait en effet: elle aimait Carle Van Loo; elle a été la bienfaitrice de Cochin. Le graveur Guay avait son touret chez elle. Trop heureuse la nation, si elle se fût bornée à délasser le souverain par des amusements, et à ordonner aux artistes des tableaux et des statues! On voit à la partie inférieure et droite de la toile la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Musique, les Beaux-Arts, caractérisés chacun par leurs vêtements, leurs têtes et leurs attributs, presque tous à genoux et les bras levés vers la partie supérieure et gauche, où le peintre a placé le Destin et les trois Parques. Le Destin est appuyé sur le Monde. Le livre fatal est à sa gauche, et à sa droite l'urne d'où il tire la chance des humains. Une des Parques tient la quenouille, une autre file, la troisième va couper le fil de la vie chère aux Arts; mais le Destin lui arrête la main.

C'est un morceau très-précieux que celui-ci; il est du plus beau fini : belles attitudes, beaux caractères, belles draperies, belles passions, beau coloris, et composé on ne peut mieux. La peinture devait se distinguer entre les autres arts : aussi le fait-elle. La plus violente alarme est sur son visage; elle s'élance; elle a la bouche ouverte; elle crie. Les Parques sont ajustées à ravir; leur action et leurs attitudes sont tout à fait naturelles. Il n'y a rien à désirer ni pour la correction du dessin, ni pour l'ordonnance, ni pour la vérité. La touche est partout franche et spirituelle; les juges difficiles disent que la couleur trop entière des figures nuit à l'harmonie de l'ensemble. La seule chose que je reprendrais, si j'osais, c'est que le groupe du Destin et des

1. Aussi est-elle beaucoup plus belle, quoi qu'en dise ici Diderot. Le tableau de Bourdon est d'un effet plus piquant, et le coloris en est meilleur que celui de Van Loo, qui dessinait et peignait presque toujours de *pratique*. (N.)

2. Tableau allégorique de 2 pieds 5 pouces de haut sur 2 pieds de large. Il appartient à M. de Marigny. — M. de Ménars de Marigny, frère de la marquise de Pompadour, était directeur général des bâtiments du roi. (Br.) — Ce tableau fut vendu en 1782, à sa vente, 2,661 livres.

Parques, au lieu de fuir, vient en devant. La loi des plans n'est pas observée. Ils accusent encore les parties inférieures des Parques d'être un peu grêles ; cela se peut. Ce qui m'a semblé de ces figures, c'est qu'elles étaient d'un excellent goût de dessin. Peut-être que Vernet demanderait que les nuages sur lesquels elles sont assises fussent plus aériens. Mais qui est-ce qui fera des ciels et des nuages au gré de Vernet, si la nature ou Dieu ne s'en mêle? Une lueur sombre et rougeâtre s'échappe de dessous les vêtements et les pieds de la Parque aux ciseaux ; ce qui fait concevoir une scène qui se passe au bruit du tonnerre et aux cris des Arts éplorés. On voit au côté gauche du tableau, au-dessous des Parques, une foule de figures accablées, désolées, prosternées ; c'est la Gravure, avec des élèves.

Cela est beau, très-beau ; et partout les tons de couleurs les mieux fondus et les plus suaves. C'est le morceau qu'un artiste emporterait du Salon par préférence ; mais nous en aimerions mieux un autre, vous et moi, parce que le sujet est froid, et qu'il n'y a rien là qui s'adresse fortement à l'âme. Cochin, prenez l'allégorie de Van Loo, j'y consens ; mais laissez-moi la *Pleureuse* de Greuze. Tandis que vous resterez extasié sur la science de l'artiste et sur les effets de l'art, moi, je parlerai à ma petite affligée, je la consolerai, je baiserai ses mains, j'essuierai ses larmes ; et quand je l'aurai quittée, je méditerai quelques vers bien doux sur la perte de son oiseau.

Les *Suppliants* de Van Loo n'obtinrent rien du Destin, plus favorable à la France qu'aux Arts. Mme de Pompadour mourut au moment où on la croyait hors de péril ; eh bien ! qu'est-il resté de cette femme, qui nous a épuisés d'hommes et d'argent, laissés sans honneur et sans énergie, et qui a bouleversé le système politique de l'Europe [1]? Le traité de Versailles, qui durera ce qu'il pourra ; l'*Amour* de Bouchardon [2], qu'on admirera à jamais ; quelques pierres gravées de Guay, qui étonneront les antiquaires à venir ; un bon petit tableau de Van Loo, qu'on regardera quelquefois ; et une pincée de cendres.

1. Variante : De cette femme trop célèbre.

2. Aujourd'hui au Louvre, après avoir été à Versailles et dans l'orangerie de Choisy. Il y en a une répétition à Trianon.

4. ESQUISSES POUR LA CHAPELLE DE SAINT-GRÉGOIRE AUX INVALIDES[1].

Carle n'aurait laissé que ces esquisses, qu'elles lui feraient un rang parmi les grands peintres. Mais pourquoi les a-t-il appelées des esquisses? Elles sont coloriées; ce sont des tableaux, et de beaux tableaux, qui ont encore ce mérite, que le regret de la main qui défaillit en les exécutant, se joint à l'admiration et la rend plus touchante [2].

Il y en a sept. Le saint vend son bien, et le distribue aux pauvres. Il obtient par ses prières la cessation de la peste. Il convertit une femme hérétique. Il refuse le pontificat. Il reçoit les hommages de son clergé. Il dicte ses Homélies à un secrétaire. Il est enlevé aux cieux.

On voit dans la première le saint à gauche, placé sur la rampe d'un péristyle. Il a derrière lui un assistant. A terre, sur le devant, c'est une pauvre mère groupée avec ses deux enfants. Qu'elle est touchante, cette mère! comme cette petite fille sollicite bien la charité du saint! Voyez l'avidité de ce petit garçon à manger son morceau de pain, et l'intérêt que ces figures jettent sur la partie la plus avancée du sujet! Une foule d'autres mendiants sont répandus autour de la balustrade, en tournant sur le fond; c'est une masse de demi-teinte sur un fond clair. Une lumière, qui s'échappe de dessous une arcade percée, vient éclairer toute la scène et y établir la plus douce harmonie.

C'est là qu'il faut voir comment on peint la mendicité, comment on la rend intéressante sans la montrer hideuse; jusqu'où il est permis de la vêtir, sans la rendre ni opulente ni guenilleuse; quelle est l'espèce de beauté qui convient aux hommes, aux femmes et aux enfants qui ont souffert la faim et senti longtemps et par état les besoins urgents de la vie. Il y a une ligne étroite sur laquelle il est difficile de se tenir. Belle chose, mon ami! belle de caractère, d'expression et de composition!

Dans la seconde, le saint se promène pieds nus dans les

1. Ces esquisses ont été rachetées 5,000 livres par la famille, à la vente après décès de Carle Van Loo.

2. Diderot imite ici, sans le citer, un beau passage de Pline le naturaliste. (N.)

rues, pour fléchir le ciel et arrêter la peste. Il est suivi et précédé de son clergé. Un groupe d'acolytes vêtus de blanc fixe la lumière au centre. La procession s'avance de gauche à droite vers le temple. Le saint et son assistant terminent la marche du clergé; le saint a les yeux tournés vers le ciel; il est en habit de diacre. Une douce clarté répandue autour de sa tête le désigne, mais plus encore sa simplicité, sa noblesse et sa piété. Mais comme tous ces jeunes acolytes sont beaux! comme ces torches allumées impriment la terreur! comme un seul incident suffit au génie pour montrer toute la désolation d'une ville! Il ne lui faut qu'une jeune fille qui soulève un vieillard moribond, et qui l'exhorte à bien espérer. Le geste du saint attache les regards sur ce groupe. Quelle défaillance dans ce moribond! quelle confiance dans la jeune fille! Belle chose, mon ami! belle chose! Un ciel orageux, qui s'éclaircit, semble annoncer la fin prochaine du fléau.

Dans la troisième, le saint, vêtu de blanc, ferme l'oreille, et éloigne du bras l'envoyé du clergé, qui vient lui proposer la tiare. Il est évident que le saint, retiré sous cette voûte, était en prière, lorsque l'envoyé est venu; car il est courbé, et sa main touche encore à la pierre dont il s'est appuyé pour se relever. Que cela est simple! comme cet homme refuse bien! comme il est bien pénétré de son insuffisance! Ce n'est pas là l'hypocrite *nolo episcopari* de nos prestolets. La progression de l'âge a été gardée sans nuire à la ressemblance. Belle chose, mon ami! Et l'effet de cette nuée claire sur le fond, et de cet antre obscur sur le devant, qui est-ce qui ne le sent pas?

La quatrième nous le montre, la tête couverte de la tiare, la croix pontificale à la main, assis sur la chaire de saint Pierre et vêtu des habits sacerdotaux. Il étend la main; il bénit son clergé prosterné. La scène ne s'est pas passée autrement, j'en suis sûr. Le bon saint avait ce caractère vénérable et doux. C'est ainsi que tous ces prêtres étaient prosternés. Ce cardinal assistant était à sa gauche; il avait à sa droite ces autres prélats; il était sous un baldaquin. L'ombre du baldaquin le couvrait, et il se détachait en demi-teinte sur cette architecture grisâtre. Il n'y avait dans la position de tous ces personnages d'autre contraste que celui de l'action. Regardez cette scène, et dites-moi s'il y a une seule circonstance qui décèle la fausseté? Les carac-

tères de têtes sont pris de la vie ordinaire et commune. Je les ai vus cent fois dans nos églises. Ils font foule, sans confusion. Ces expressions de visage et de dos sont tout à fait vraies. Voilà la tête qui convient au père commun des croyants. Et ce gros assistant, si bien nourri, si bien vêtu, qu'on voit sur le devant, au dessous du trône, qu'en dites-vous? ne vous rappelle-t-il pas notre vieux, beau et bon cardinal de Polignac? Aucunement. Celui-ci eût été une trouvaille pour un buste ou pour un portrait de nos jours; mais pour des temps rustres et gothiques, il y fallait plus de simplicité et moins de noblesse[1]. Voulez-vous que je vous dise une idée vraie, c'est que ces visages réguliers, nobles et grands, font aussi mal dans une composition historique qu'un bel et grand arbre, bien arrondi, dont le tronc s'élève sans fléchir, dont l'écorce n'offre ni rides, ni crevasses, ni gerçures, et dont les branches, s'étendant également en tout sens, forment une vaste cime régulière, ferait mal dans un paysage. Cela est trop monotone, trop symétrique. Tournez autour de cet arbre, il ne vous présentera rien de nouveau; on l'a tout vu sous un aspect : c'est de tout côté l'image du bonheur et de la prospérité. Il n'y a point d'humeur ni dans cette belle tête, ni dans ce bel arbre. Comme ce cardinal de l'esquisse est attentif! comme il regarde bien! Le beau corps! la belle attitude! Qu'elle est naturelle et simple! Ce n'est pas à l'Académie qu'on l'a prise; et puis un intérêt un; une action une. Tous les points de la toile disent la même chose : chacun à sa façon. Belle chose, mon ami! belle chose!

Mais savez-vous une anecdote? c'est qu'on a voulu les avoir, ces esquisses, et que le ministère en a fait offrir cent louis. — D'une? — Non, mon ami, de toutes; oui, de toutes, c'est-à-dire le prix de chacune, et à peu près la moitié de ce qu'il en a coûté à l'artiste en études[2]. Ils sont toujours magnifiques à leur ordinaire. Les héritiers les ont retirées à la vente,

1. Variante. Le texte de l'an IV ajoute: « ...comme dans l'assistant de Van Loo.»

2. Diderot était mal instruit sur ce point. Van Loo ne dépensait rien en études; il faisait tout de *pratique,* comme je l'ai dit ci-dessus, page 245. J'ai connu très-particulièrement ce grand peintre, et je n'avance rien ici dont je ne sois très-sûr. Ses élèves, dont la plupart vivent encore, parleront mieux que moi du même fait, mais ils ne le contrediront pas. (N.)

pour six ou sept mille deux cents livres. Cela s'en ira quelque jour trouver la *Famille de Lycomède* et le *Mercure* de Pigalle[1].

Il est surprenant qu'avec toutes les précautions qu'on prend ici pour étouffer les sciences, les arts et la philosophie, on n'y réussisse pas. Cela confirmerait dans l'opinion qu'on verserait des sacs d'or aux pieds du génie qu'on n'en obtiendrait rien, parce que l'or n'est pas sa véritable récompense; c'est sa vanité, et non son avarice, qu'il faut satisfaire. Réduisez-le à dormir dans un grenier, sur un grabat; ne lui laissez que de l'eau à boire, que des croûtes à ronger; vous l'irriterez, mais ne l'éteindrez pas. Or, il n'y a pas de lieu au monde où il obtienne plus promptement, plus pleinement qu'ici le tribut de la considération. Le ministère écrase; mais la nation porte aux nues. Le génie travaille en enrageant et mourant de faim.

Dans la cinquième esquisse, saint Grégoire célèbre la messe. Le trône pontifical est à droite dans la précédente; l'autel est à gauche dans celle-ci. On voit entre les mains du saint le pain eucharistique rayonnant et lumineux. La femme hérétique, à genoux sur les marches de l'autel, regarde la merveille avec surprise; au-dessous de cette femme, le peintre a placé le clergé et des assistants. Même éloge que des précédentes, même exclamation[2]; composition riche, sans confusion.

La sixième est, à mon avis, la plus belle de toutes. Il n'y a cependant que deux figures; le saint qui dicte ses Homélies, et son secrétaire qui les écrit. Le saint est assis, le coude appuyé sur la table. Il est en surplis et en rochet, la tête couverte de la barrette. La belle tête! on ne sait si l'on arrêtera les yeux sur elle ou sur l'attitude si simple, si naturelle et si vraie du secrétaire. On va de l'un à l'autre de ces personnages, et toujours avec le même plaisir. La nature, la vérité, la solitude, le silence de ce cabinet, la lumière douce et tendre qui l'éclaire de la lumière la plus analogue à la scène, à l'action, aux personnages; voilà, mon ami, ce qui rend sublime cette composition, et ce que Boucher n'a jamais conçu. Cette esquisse est surprenante. Mais dites-moi où cette brute[3] de Van Loo a

1. C'est-à-dire en Russie. (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)
2. Variante : Belle chose, mon ami!
3. Variante : Bête.

trouvé cela; car c'était une brute. Il ne savait ni penser, ni parler, ni écrire, ni lire. Méfiez-vous de ces gens qui ont leurs poches pleines d'esprit, et qui le sèment à tout propos. Ils n'ont pas le démon; ils ne sont pas tristes, sombres, mélancoliques et muets; ils ne sont jamais ni gauches, ni bêtes. Le pinson, l'alouette, la linotte, le serin, jasent et babillent tant que le jour dure. Le soleil couché, ils fourrent leur tête sous l'aile, et les voilà endormis. C'est alors que le génie prend sa lampe et l'allume, et que l'oiseau solitaire, sauvage, inapprivoisable, brun et triste de plumage, ouvre son gosier, commence son chant, fait retentir le bocage, et rompt mélodieusement le silence et les ténèbres de la nuit.

Dans la septième[1], on voit le saint les mains jointes et les yeux tournés vers le ciel, où il est porté par une multitude d'anges. Il y en a sept ou huit au moins groupés de la manière la plus variée et la plus hardie. Une Gloire éclatante perce le dôme, et montre les demeures éternelles ; et les anges et le saint ne forment qu'une masse, mais une masse où tout se sépare et se distingue par la variété et l'effet des accidents de la lumière et de la couleur. On voit le saint et son cortége aller et 'élever verticalement. Cette esquisse n'est pas la moindre. Les autres sont un peu grisâtres, comme il convient à des esquisses; celle-ci est coloriée.

Le temps que Van Loo avait passé dans l'atelier du statuaire Le Gros n'avait pas été perdu pour le peintre, surtout lorsqu'il s'agissait d'exécuter ces morceaux aériens, où l'on saisit difficilement la vérité par la seule force de l'imagination, et où le pinceau se refuse ensuite à l'image idéale la plus nette et la mieux conçue. Carle modelait[2] sa machine; et il en étudiait les lumières, les raccourcis, les effets, dans le vague même de l'air. S'il y découvrait un point de vue plus favorable qu'un autre, il

1. Variante : La septième et dernière esquisse est un projet de plafond.

2. Voici encore un fait sur lequel on en avait imposé à Diderot. Jamais Van Loo n'a fait en terre un modèle de ses figures : il avait tout simplement un mannequin à ressorts, qu'il posait d'abord, qu'il drapait ensuite avec des étoffes diverses et de couleurs différentes, et d'après lequel il peignait; mais, le plus souvent, il ne se servait pas même du mannequin, et il exécutait en grand d'après une esquisse plus ou moins terminée, et faite de verve. Tout ce que je dis ici, je l'ai vu presque tous les jours pendant plus de vingt ans; et ces vingt dernières années ont été l'époque la plus brillante de la vie de ce peintre célèbre. (N.)

s'y arrêtait et retournait toute sa composition d'une manière plus piquante, plus hardie, et plus pittoresque.

Ah, monsieur Doyen[1], quelle tâche ces esquisses vous imposent! Je vous attends au Salon prochain. Malgré tout ce que vous avez fait depuis votre *Diomède*, vos *Bacchantes* et votre *Virginie*, pour m'ôter la bonne opinion que j'avais de votre talent; quoique je sache que vous vous piquez de bel esprit, la pire de toutes les qualités dans un grand artiste; que vous fréquentiez la bonne compagnie et les agréables, et que vous soyez une espèce d'agréable vous-même, je vous estime encore; mais je n'en suis pas moins d'avis que vous devriez un remercîment à celui qui brûlerait les esquisses de Van Loo, remercîment que vous ne feriez pas, parce que vous êtes présomptueux et vain : autre fâcheux symptôme.

UNE VESTALE[2].

Mais pourquoi est-ce que ces figures de vestales nous plaisent presque toujours? C'est qu'elles supposent de la jeunesse, des grâces, de la modestie, de l'innocence et de la dignité; c'est qu'à ces qualités données d'après les modèles antiques, il se joint des idées accessoires de temple, d'autel, de recueillement, de retraite et de sacré; c'est que leur vêtement blanc, large, à grands plis, qui ne laisse apercevoir que les mains et la tête, est d'un goût excellent; c'est que cette draperie, ou ce voile qui retombe sur le visage, et qui en dérobe une partie, est original et pittoresque; c'est qu'une vestale est un être en même temps historique, poétique et moral.

Celle-ci est coiffée de son voile; elle porte une corbeille de fleurs. On la voit de face. Elle a tous les charmes de son état. Il s'échappe à droite et à gauche, de dessous son voile, deux boucles de cheveux noirs. Ces boucles parallèles font mal; elles

1. C'est Doyen qui a obtenu du duc de Choiseul l'agrément de faire les tableaux de la chapelle de Saint-Grégoire, aux Invalides, à la place de feu Van Loo. C'était le véritable génie de Carle que ces tableaux d'église; il y était presque toujours simple, grand, admirable. Pierre s'était offert d'exécuter les tableaux de la chapelle des Invalides, d'après les esquisses de Van Loo; cette offre n'a pas été acceptée. (*Note de Grimm.*)

2. Tableau de 2 pieds de large sur 2 pieds 1/2 de haut, appartenant à Mme Geoffrin. Cette indication est de Grimm ou de Diderot, il n'y a rien au livret.

lui rendent le cou trop petit, surtout regardée à une certaine distance [1].

5. ÉTUDE DE LA TÊTE D'UN ANGE [2].

Elle est vigoureusement peinte, cette tête ; elle regarde le ciel ; mais on est tenté de lui trouver trop peu de hauteur de front, pour son volume et l'énorme étendue du bas du visage. De près, tranchons le mot, elle paraît maussade et sans grâces. Reste à savoir si, destinée pour une coupole de cent, deux cents pieds d'élévation, on en juge bien à quatre pas de distance.

Voilà tout ce que Carle Van Loo nous a laissé. Il naquit le 15 février 1705, à Nice en Provence. L'année suivante, le maréchal de Berwick assiégea cette ville ; on descendit l'enfant dans une cave ; une bombe tomba sur la maison, traversa les plafonds, consuma le berceau ; mais l'enfant n'y était plus. Il avait été transporté ailleurs par son jeune frère. Benedetto Lutti donna les premiers principes de l'art à Jean-Baptiste et à Carle Van Loo. Celui-ci fit connaissance avec le statuaire Le Gros, et prit du goût pour la sculpture. Le Gros meurt en 1719 et Carle laisse l'ébauchoir pour le pinceau. Son goût, dans les premiers temps, se ressentait de la fougue de son caractère. Jean-Baptiste, son frère, plus tranquille, lui prêchait sans cesse la sagesse et la sévérité. Ils travaillèrent ensemble : mais Carle quitta Jean-Baptiste pour se faire décorateur d'opéra. S'il se dégoûta de ce mauvais genre, ce fut pour se livrer à des petits portraits dessinés, genre plus misérable encore. C'était les écarts d'un jeune homme qui aimait éperdument le plaisir, et pour qui les moyens les plus prompts d'avoir de l'argent étaient les meilleurs. En 1727, il fait le voyage de Rome avec Louis et François Van Loo, ses neveux. A Rome, il remporte le prix du dessin ; il est admis à la pension ; on reconnaît son talent ; l'étranger recherche ses ouvrages ; et il peint pour l'Angleterre une femme orientale à sa toilette, avec un bracelet à la cuisse, singularité qui a rendu le morceau célèbre. De Rome il passe à Turin. Il décore les

1. Je n'aime point le caractère de tête de cette vestale, qui tient un peu de la beauté flamande. C'est à Vien qu'il faut faire faire des vestales. (*Note de Grimm.*)

2. Pour la chapelle de Saint-Grégoire, aux Invalides ; proportions coossales.

églises, il embellit les palais; et les compositions des premiers maîtres ne déparent pas les siennes. Il se montre à Paris avec la fille du musicien Somis, qu'il avait épousée, et qui y porta le premier le goût de la musique italienne. Il ambitionne l'entrée de l'Académie ; il y est reçu. Il devient rapidement adjoint à professeur, professeur, recteur, cordon de Saint-Michel, premier peintre du roi, directeur de l'école. Voilà comment on encourage le talent. Parmi ses tableaux de cabinet, on vante une *Résurrection*, son *Allégorie des Parques*, sa *Conversation espagnole*, un *Concert d'instruments*, qui est chez Mme Geoffrin. Son *Saint Charles Borromée communiant les pestiférés* [1], sa *Prédication de saint Augustin* [2], sont distingués parmi ses tableaux publics. Carle dessinait facilement, rapidement et grandement. Il a peint large ; son coloris est vigoureux et sage ; beaucoup de technique, peu d'idéal. Il se contentait difficilement, et les morceaux qu'il détruisait étaient souvent les meilleurs. Il ne savait ni lire ni écrire; il était né peintre comme on naît apôtre. Il ne dédaignait pas le conseil de ses élèves, dont il payait quelquefois la sincérité d'un soufflet ou d'un coup de pied ; mais le moment d'après, et l'incartade de l'artiste et le défaut de l'ouvrage étaient réparés. Il mourut le 15 juillet 1765, d'un coup de sang, à ce qu'on dit; et j'y consens, pourvu qu'on m'accorde que les *Grâces* maussades qu'il avait exposées au Salon précédent [3] ont

1. A Notre-Dame.

2. A Notre-Dame-des-Victoires.

3. Diderot se trompe : Van Loo est mort tout naturellement d'apoplexie ; et le peu de succès de son tableau des *Grâces* n'a eu aucune part à cet accident malheureusement très-commun, surtout à son âge, et dans les hommes d'une constitution physique telle que la sienne. Au reste, je supprime ici une longue note de Grimm, dans laquelle ce faiseur de feuilles parle de Carle Van Loo, comme on parle d'un homme qu'on n'a jamais vu ni connu. Quelqu'un mal instruit, ou peut-être pour s'amuser, lui avait fait sur cet habile artiste de mauvais contes, qu'il a répétés ensuite avec une confiance qui surprend dans un homme d'ailleurs aussi cauteleux. Il a cru sans doute que ce tableau de la vie et du caractère de Van Loo, ainsi peint de fantaisie, paraîtrait très-piquant aux yeux de ceux auxquels il envoyait ses feuilles. Mais au lieu de chercher à plaire par des caricatures toujours déplacées dans un ouvrage destiné à éclairer le goût et à perfectionner le jugement des lecteurs, cet Aristarque, souvent si sévère envers les autres, et qui se croyait doué surtout du tact le plus exquis des convenances, aurait dû sentir que dans ses discours ou dans ses écrits, dans ses tableaux ou dans ses actions, le point essentiel, le premier devoir est d'être vrai ; et l'on est plaisant après, si on le peut. (N.)

Voici cependant, malgré Naigeon, la note de Grimm :

« Je ne crois pas que le mauvais succès des *Grâces* du Salon précédent ait influé

accéléré sa fin. S'il eût échappé à celles-ci, les dernières qu'il a peintes n'auraient pas manqué leur coup. Sa mort est une perte réelle pour Doyen et pour La Grenée.

MICHEL VAN LOO [1].

Le plus remarquable de ses portraits au Salon était celui de *Carle*, son oncle. Il était placé sur la face la plus éclairée. On voyait au-dessus la *Suzanne*, l'*Auguste*, et les *Grâces*; de chaque côté, trois des esquisses; au-dessous, les anges qui semblaient porter au ciel saint Grégoire et le peintre; plus bas, à quelque distance, la *Vestale* et les *Arts suppliants*. C'était un mausolée que Chardin avait élevé à son confrère. Carle, en robe de chambre, en bonnet d'atelier, le corps de profil, la tête de face, sortait du milieu de ses propres ouvrages. On dit qu'il

sur sa vie; et si ses *Grâces* et son *Auguste* de ce Salon-ci lui avaient causé quelque chagrin, ses esquisses de Saint-Grégoire et sa *Suzanne* auraient eu de quoi le consoler. Van Loo était homme à prendre un violent déplaisir, à avoir un terrible accès de désespoir, mais non pas à se laisser ronger par le chagrin. Il avait tous les symptômes du génie. Il était naturellement d'une humeur enjouée, et puis, tout à coup, il tombait dans un silence effrayant pour qui ne l'aurait pas connu. Il restait muet quelquefois pendant des semaines entières, soupant tous les soirs avec sa femme, ses enfants et ses élèves, sans proférer une seule parole, et tournant sur eux des yeux étincelants et terribles. Il traitait les élèves du roi qu'il avait chez lui comme des enfants. Il les assemblait quelquefois pour savoir leur jugement sur ce qu'il venait de faire. S'il s'élevait parmi eux une voix sincère, ils étaient obligés de se sauver tous, et à toutes jambes, pour n'être pas assommés. Un quart d'heure après, il faisait venir le censeur et lui disait : « Tu avais raison; voilà vingt sous pour aller ce soir à la comédie. » Et il n'aurait pas fait bon de refuser ses présents. Quelquefois il envoyait un élève lui acheter de la couleur, et quand celui-ci lui rapportait quatre ou cinq sous que le marchand lui avait rendus, il lui disait : « C'est pour toi, c'est pour toi. » Et il fallait les prendre, ou s'exposer à quelque scène. Il allait tous les soirs au spectacle, et surtout à la Comédie italienne; mais il était aussi de grand matin dans son atelier, et quand il était pressé ou obsédé d'une idée, il passait la nuit à se promener dans sa maison, comme un voleur qui cherche à s'échapper, et qui attend le retour de l'aurore avec impatience. Son confrère à l'Académie, Dandré-Bardon, qui sait lire et écrire, mais qui ne sait pas faire de tableaux, a publié un précis de sa vie, où il n'y a rien de piquant. C'est qu'il faut être peintre pour écrire la vie d'un peintre. On trouve à la fin de cette brochure une liste des principaux ouvrages de Carle. »

Cette note a été en grande partie reproduite comme étant de Diderot dans l'article *Carle Van Loo* de *l'Histoire des peintres* de M. Charles Blanc.

1. Michel Van Loo avait au Salon plusieurs portraits anonymes sous le nº 7.

ressemblait à étonner[1]. La veuve ne put le regarder sans verser des larmes. La touche en est vigoureuse. Il est peint de grande manière, cependant un peu rouge. En général, Michel fait les portraits d'hommes largement et les dessine bien. Pour ceux de femmes, c'est autre chose ; il est lourd, il est sans finesse de ton ; il vise à la craie de Drouais. Michel est un peu froid ; Drouais est tout à fait faux. Quand on tourne les yeux sur toutes ces figures mornes qui tapissent le Salon, on s'écrie : « La Tour, La Tour, *ubi es?* »

BOUCHER[2].

Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin, a suivi pas à pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur la toile? ce qu'il a dans l'imagination; et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage? La grâce de ses bergères est la grâce de la Favart dans *Rose et Colas*[3]; celle de ses déesses est empruntée de la Deschamps[4]. Je vous défie de trouver dans toute une campagne un seul brin d'herbe de ses paysages. Et puis une confusion d'objets entassés les uns sur les autres, si déplacés, si disparates, que c'est moins le tableau d'un homme sensé que le rêve d'un fou. C'est de lui qu'il a été écrit :

. . . . Velut ægri somnia, vanæ
Fingentur species : ut nec pes, nec caput...

Horat. *de Arte poet.*, v. 7.

J'ose dire que cet homme ne sait vraiment ce que c'est que la grâce; j'ose dire qu'il n'a jamais connu la vérité; j'ose dire

1. J'oserais presque dire à effrayer, et telle a été réellement mon exclamation en entrant au Salon où je l'ai vu des premiers, y étant entré avant le public. (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

2. Boucher avait au Salon onze tableaux dont la plupart étaient des pastorales.

3. Variante : *Annette et Lubin.*

4. Célèbre courtisane morte l'année précédente dans la plus austère pénitence. (*Note de Grimm.*) — La Deschamps a été souvent citée par Diderot.

que les idées de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité, lui sont devenues presque étrangères; j'ose dire qu'il n'a pas vu un instant la nature, du moins celle qui est faite pour intéresser mon âme, la vôtre, celle d'un enfant bien né, celle d'une femme qui sent; j'ose dire qu'il est sans goût. Entre une infinité de preuves que j'en donnerais, une seule suffira : c'est que dans la multitude de figures d'hommes et de femmes qu'il a peintes, je défie qu'on en trouve quatre de caractère propre au bas-relief, encore moins à la statue. Il y a trop de mines, de petites mines, de manière, d'afféterie pour un art sévère. Il a beau me les montrer nues, je leur vois toujours le rouge, les mouches, les pompons et toutes les fanfioles de la toilette. Croyez-vous qu'il ait jamais eu dans sa tête quelque chose de cette image honnête et charmante de Pétrarque?

E'l riso, e'l canto, e'l parlar dolce umano.

Ces analogies fines et déliées qui appellent sur la toile les objets les uns à côté des autres et qui les y lient par des fils secrets et imperceptibles; sur mon Dieu, il ne sait ce que c'est. Toutes ses compositions font aux yeux un tapage insupportable. C'est le plus mortel ennemi du silence que je connaisse; il en est aux plus jolies marionnettes du monde; il tombera à l'enluminure. Eh bien, mon ami, c'est au moment où Boucher cesse d'être un artiste, qu'il est nommé premier peintre du roi. N'allez pas croire qu'il soit en son genre ce que Crébillon fils est dans le sien. Ce sont bien à peu près les mêmes mœurs; mais le littérateur a tout un autre talent que le peintre. Le seul avantage de celui-ci sur l'autre, c'est une fécondité qui ne s'épuise point, une facilité incroyable, surtout dans les accessoires de ses pastorales. Quand il fait des enfants, il les groupe bien; mais qu'ils restent à folâtrer sur des nuages. Dans toute cette innombrable famille, vous n'en trouverez pas un à employer aux actions réelles de la vie, à étudier sa leçon, à lire, à écrire, à tiller du chanvre. Ce sont des natures romanesques, idéales; de petits bâtards de Bacchus et de Silène. Ces enfants-là, la sculpture s'en accommoderait assez sur le tour d'un vase antique. Ils sont gras, joufflus, potelés. Si l'artiste sait pétrir le marbre, on le verra. En un mot, prenez tous les tableaux de

cet homme; et à peine y en aura-t-il un à qui vous ne puissiez dire comme Fontenelle à la Sonate : « Sonate, que me veux-tu? » « Tableau, que me veux-tu? » N'a-t-il pas été un temps où il était pris de la fureur de faire des vierges? Eh bien, qu'était-ce que ses vierges? de gentilles petites caillettes[1]. Et ses anges? de petits satyres libertins. Et puis, il est, dans ses paysages, d'un gris de couleur et d'une uniformité de ton qui vous ferait prendre sa toile, à deux pieds de distance, pour un morceau de gazon ou d'une couche de persil coupé en carré. Ce n'est pas un sot pourtant. C'est un faux bon peintre, comme on est un faux bel esprit. Il n'a pas la pensée de l'art, il n'en a que les *concetti*.

8. JUPITER TRANSFORMÉ EN DIANE POUR SURPRENDRE CALISTO[2].

On voit au centre le Jupiter métamorphosé; il est de profil: il se penche sur les genoux de Calisto : d'une main il cherche à écarter doucement son linge; cette main, c'est la droite. Il lui passe la main gauche sous le menton. Voilà deux mains bien occupées. Calisto est peinte de face; elle éloigne faiblement la main qui s'occupe à la dévoiler. Au-dessous de cette figure, le peintre a répandu de la draperie, un carquois; des arbres occupent le fond; on voit à gauche un groupe d'enfants qui jouent dans les airs; au-dessus de ce groupe, l'aigle de Jupiter.

Mais est-ce que les personnages de la mythologie ont d'autres pieds et d'autres mains que nous? Ah! La Grenée! que voulez-vous que je pense de cela, lorsque je vous vois tout à côté, et que je suis frappé de votre couleur ferme, de la beauté de vos chairs et des vérités de nature qui percent tous les points de votre composition? Des pieds, des mains, des bras, des épaules, une gorge, un cou, s'il vous en faut, comme vous en avez baisé quelquefois, La Grenée vous en fournira. Pour Boucher, non. Passé cinquante ans, mon ami, il n'y a presque pas un peintre qui appelle le modèle, ils ne font plus que de pratique;

1. VARIANTE : Eh bien, ces vierges?... étaient de jolies petites catins. — Du reste, tout ce passage présente des différences considérables de forme avec le texte de l'édition de l'an IV.

2. Tableau ovale d'environ 2 pieds de haut sur 1 pied et demi de large.

et Boucher en est là : ce sont ses anciennes figures tournées et retournées. Est-ce qu'il ne nous a pas déjà montré cent fois et cette Calisto, et ce Jupiter, et cette peau de tigre dont il est couvert?

9. ANGÉLIQUE ET MÉDOR[1].

Les deux figures principales sont placées à droite de celui qui regarde. Angélique est couchée nonchalamment à terre, et vue par le dos, à l'exception d'une petite portion de son visage qu'on attrape, et qui lui donne l'air de la mauvaise humeur. Du même côté, mais sur un plan plus enfoncé, Médor, debout, vu de face, le corps penché, porte sa main vers le tronc d'un arbre, sur lequel il écrit apparemment les deux vers de Quinault, ces deux vers que Lulli a si bien mis en musique, et qui donnent lieu à toute la bonté d'âme de Roland de se montrer, et de me faire pleurer quand les autres rient :

Angélique engage son cœur ;
Médor en est vainqueur.

Des Amours sont occupés à entourer l'arbre de guirlandes. Médor est à moitié couvert d'une peau de tigre, et sa main gauche tient un dard de chasseur. Au-dessous d'Angélique, imaginez de la draperie, un coussin ; un coussin, mon ami, qui va là comme le tapis du Nicaise de La Fontaine; un carquois et des fleurs. A terre, un gros Amour étendu sur le dos, et deux autres qui jouent dans les airs, aux environs de l'arbre, confidents du bonheur de Médor; et puis à gauche, un paysage et des arbres.

Il a plu au peintre d'appeler cela *Angélique et Médor;* mais ce sera tout ce qu'il me plaira. Je défie qu'on me montre quoi que ce soit qui caractérise la scène, et qui désigne les personnages. Eh! mordieu, il n'y avait qu'à se laisser mener par le poëte. Comme le lieu de son aventure est plus beau, plus grand, plus pittoresque et mieux choisi! C'est un antre rustique, c'est un lieu retiré, c'est le séjour de l'ombre et du silence: c'est là que, loin de tout importun, on peut rendre un amant heureux,

1. Tableau de la forme et de la grandeur du précédent. Ces deux tableaux appartenaient à M. Bergeret de Grancourt.

et non pas en plein jour, en pleine campagne, sur un coussin. C'est sur la mousse du roc que Médor grave son nom et celui d'Angélique. Tenez, monsieur Boucher,cela n'a pas le sens commun; petite composition de boudoir; et puis, ni pieds, ni mains, ni vérité, ni couleur, et toujours du persil sur les arbres. Voyez, ou plutôt ne voyez pas le Médor, ses jambes surtout; elles sont d'un petit garçon qui n'a ni goût ni étude. L'Angélique est une petite tripière : ô le vilain mot! d'accord; mais il peint : dessin rond, mou et chairs flasques. Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir; mais je ne puis souffrir qu'on me les montre.

10. DEUX PASTORALES[1].

Eh bien! mon ami, y avez-vous jamais rien compris? Au centre de la toile, une bergère, Catinon en petit chapeau, qui conduit un âne; on ne voit que la tête et le dos de l'animal. Sur ce dos d'âne, des hardes, du bagage, un chaudron. La femme tient de la main gauche le licou de sa bête; de l'autre elle porte un panier de fleurs. Ses yeux sont attachés sur un berger assis à droite. Ce grand dénicheur de merles est à terre; il a sur ses genoux une cage; sur la cage, il y a de petits oiseaux. Derrière ce berger, plus sur le fond, un petit paysan debout, qui jette de l'herbe aux petits oiseaux. Au-dessous du berger, son chien; au-dessus du petit paysan, plus encore sur le fond, une fabrique de pierre, de plâtre et de solives, une espèce de bergerie, plantée là on ne sait comment. Autour de l'âne, des moutons; vers la gauche, derrière la bergère, une barricade rustique, un ruisseau, des arbres, du paysage. Derrière la bergerie, des arbres encore et du paysage. Au bas, sur le devant, tout à fait à gauche, encore une chèvre et des moutons, et tout cela pêle-mêle à plaisir : c'est la meilleure leçon à donner à un jeune élève, sur l'art de détruire tout effet à force d'objets et de travail. Je ne vous dis rien ni de la couleur, ni des caractères, ni des autres détails; c'est comme ci-devant. Mon ami, est-ce qu'il n'y a point de police à cette Académie? Est-ce qu'au défaut d'un commissaire aux tableaux, qui empê-

1. Tableau de 7 pieds 6 pouces de haut sur 4 pieds de large. — A partir de cet article jusqu'à celui de Chardin, l'édition de l'an IV est incomplète.

chât cela d'entrer, il ne serait pas permis de le pousser à coups de pied le long du Salon, sur l'escalier, dans la cour, jusqu'à ce que le berger, la bergère, la bergerie, l'âne, les oiseaux, la cage, les arbres, l'enfant, toute la pastorale fût dans la rue? Hélas! non : il faut que cela reste en place ; mais le bon goût indigné n'en fait pas moins la brutale mais juste exécution.

AUTRE PASTORALE.

Même grandeur, même forme et même mérite que le précédent.

Eh! vous croyez, mon ami, que mon goût brutal sera plus indulgent pour celui-ci ? point du tout. Je l'entends qui crie au dedans de moi : « Hors du Salon, hors du Salon ! » J'ai beau lui répéter la leçon de Chardin : « De la douceur, de la douceur ; » il se dépite, et n'en crie que plus haut : « Hors du Salon ! »

C'est l'image d'un délire. A droite sur le devant, toujours la bergère Catinon ou Favart, couchée et endormie, avec une bonne fluxion sur l'œil gauche. Pourquoi s'endormir aussi dans un lieu humide, un petit chat sur son giron ? Derrière cette femme, en partant du bord de la toile, et en s'enfonçant successivement par différents plans, et des navets, et des choux, et des poireaux, et un pot de terre, et un seringat dans ce pot, et un gros quartier de pierre, et sur ce gros quartier de pierre un grand vase de guirlandes de fleurs, et des arbres, et de la verdure, et du paysage. En face de la dormeuse, un berger debout qui la contemple ; il en est séparé par une petite barricade rustique , il porte d'une main un panier de fleurs ; de l'autre il tient une rose. Là, mon ami, dites-moi ce que fait un chaton sur le giron d'une paysanne qui ne dort pas à la porte de sa chaumière ? Et cette rose à la main du paysan, n'est-elle pas d'une platitude inconcevable ? Et pourquoi ce benêt-là ne se penche-t-il pas, ne prend-il pas, ne se dispose-t-il pas à prendre un baiser sur une bouche qui s'y présente ? pourquoi ne s'avance-t-il pas doucement ?... Mais vous croyez que c'est là tout ce qu'il a plu au peintre de jeter sur sa toile ? oh que non ! Est-ce qu'il n'y a pas au delà un autre paysage ? est-ce qu'on ne voit pas s'élever par derrière les arbres la fumée apparemment d'un hameau voisin ?

Un méchant petit tableau de Philippe d'Orléans[1], où l'on voit les deux plus jolis petits innocents enfants possibles, agaçant du bout du doigt un moineau placé devant eux, arrête, fait plus de plaisir que tout cela : c'est qu'on voit à la mine de la petite fille qu'elle joue de malice avec l'oiseau.

Même confusion d'objets et même fausseté de couleur qu'au précédent. Quel abus de la facilité de pinceau !

11. QUATRE PASTORALES[2].

Je suis juste, je suis bon, et je ne demande pas mieux qu'à louer. Ces quatre morceaux forment un petit poëme charmant. Écrivez que le peintre eut une fois en sa vie un moment de raison. Un berger attache une lettre au cou d'un pigeon : le pigeon part ; une bergère reçoit la lettre ; elle la lit à une de de ses amies : c'est un rendez-vous qu'on lui donne ; elle s'y trouve, et le berger aussi.

1. A la gauche de celui qui regarde, le berger est assis sur un bout de roche ; il a le pigeon sur ses genoux ; il attache la lettre ; sa houlette et son chien sont derrière lui : il a à ses pieds un panier de fleurs qu'il offre peut-être à sa bergère. Plus sur la gauche, quelques bouts de roche; à droite, de la verdure, un ruisseau, des moutons. Voilà qui est simple et sage; il n'y manque que la couleur.

2. On voit à gauche arriver le pigeon messager, l'oiseau Mercure ; il vient à tire-d'aile. La bergère, debout, la main appuyée contre un arbre placé devant elle, l'aperçoit entre les arbres; il fixe ses regards; elle a tout à fait l'air de l'impatience et du désir; sa position, son action, sont simples, naturelles, intéressantes, élégantes. Et ce chien, qui voit arriver l'oiseau, qui a les deux pattes élevées sur un bout de terrasse, qui a la tête dressée vers le messager, qui lui aboie de joie, et qui semble agiter sa queue : il est imaginé avec esprit. L'action de l'animal marque un petit commerce galant établi de longue main. A droite, derrière la bergère, on voit sa quenouille à

1. Allusion à l'un des sujets gravés par Audran pour le *Daphnis et Chloé* dont le Régent avait peint ou tout au moins esquissé les sujets.

2. Deux sont ovales, et les quatre ont environ 15 pouces de haut sur 13 de large.

terre, un panier de fleurs, un petit chapeau, avec un fichu; à ses pieds un mouton : plus simple encore, et mieux composé; il n'y manque que la couleur : le sujet est si clair, que le peintre n'a pu l'obscurcir par ses détails.

3. A droite on voit deux jeunes filles : l'une sur le devant, et lisant la lettre ; sur le plan qui suit, sa compagne. La première me tourne le dos ; ce qui est mal, car on pouvait aisément lui donner la physionomie de son action. C'est sa compagne qu'il fallait placer ainsi. La confidence se fait dans un lieu solitaire et écarté, au pied d'une fabrique de pierre rustique, d'où sort une fontaine, au-dessus de laquelle il y a un petit Amour en bas-relief. A gauche, des chèvres, des boucs et des moutons. Celui-ci est moins intéressant que le précédent, et c'est la faute de l'artiste. D'ailleurs, cet endroit était vraiment le lieu du rendez-vous ; c'est la fontaine d'Amour. Toujours faux de couleur.

4. Le rendez-vous. Au centre, vers la droite de celui qui regarde, la bergère assise à terre, un mouton à côté d'elle, un agneau sur ses genoux; son berger la serre doucement de ses bras, et la regarde avec passion. Au-dessus du berger, son chien attaché. Fort bien. A gauche, un panier de fleurs. A droite, un arbre brisé, rompu. Fort bien encore. Sur le fond, hameau, cabane, bout de maison. C'est ici qu'il fallait lire la lettre ; et c'est à la fontaine d'Amour qu'il fallait placer le rendez-vous. Quoi qu'il en soit, le tout est fin, délicat, joliment pensé ; ce sont quatre petites églogues à la Fontenelle. Peut-être les mœurs de Théocrite, ou celles de Daphnis et Chloé, plus simples, plus naïves, m'auraient intéressé davantage. Tout ce que font ces bergers-ci, les miens l'auraient fait; mais le moment d'auparavant ils ne s'en seraient pas doutés; au lieu que ceux-ci savaient d'avance ce qui leur arriverait : et cela me déplaît, à moins que cela ne soit bien franchement prononcé.

AUTRE PASTORALE[1].

C'est une bergère debout, qui tient d'une main une couronne, et qui porte de l'autre un panier de fleurs; elle est arrêtée devant un berger assis à terre, son chien à ses pieds.

1. Se trouve au livret sous le n° 12, avec l'une des précédentes.

Qu'est-ce que cela dit? rien. Par derrière, tout à fait à gauche, des arbres touffus, vers la cime desquels, sans qu'on sache trop comment elle s'y trouve, une fontaine, un trou rond qui verse de l'eau. Ces arbres, apparemment, cachent une roche; mais il ne le fallait pas. Je me radoucis à peu de frais ; sans les quatre précédents, j'aurais bien pu dire à celui-ci : « Hors du Salon ; » mais je ne ferai jamais grâce au suivant.

13. AUTRE PASTORALE[1].

Ne me tirerai-je jamais de ces maudites pastorales? C'est une fille qui attache une lettre au cou d'un pigeon ; elle est assise ; on la voit de profil. Le pigeon est sur ses genoux ; il est fait à ce rôle ; il s'y prête, comme on le voit à son aile pendante. L'oiseau, les mains de la bergère et son giron sont embarrassés de tout un rosier. Dites-moi, je vous prie, si ce n'est pas un rival, jaloux de tuer toute cette petite composition, qui a fourré là cet arbuste. Il faut être bien ennemi de soi pour se faire de pareils tours !

Le livret parle encore d'un *Paysage où l'on voit un moulin à eau* (n° 14). Je l'ai cherché, sans avoir pu le découvrir ; je ne crois pas que vous y perdiez beaucoup.

HALLÉ.

15. L'EMPEREUR TRAJAN, PARTANT POUR UNE EXPÉDITION MILITAIRE TRÈS-PRESSÉE, DESCEND DE CHEVAL POUR ENTENDRE LA PLAINTE D'UNE PAUVRE FEMME[2].

Le Trajan occupe le centre et le devant du tableau. Il regarde ; il écoute une femme agenouillée à quelque distance de lui, entre deux enfants. A côté de l'empereur, sur le second plan, un soldat retient par la bride son cheval cabré. Ce cheval n'est point du tout celui que demandait le père Canaye, et dont il disait : *Qualem me decet esse mansuetum*[3]. Derrière la suppliante, une autre femme debout; vers la droite, sur le fond, l'apparence de quelques soldats. Monsieur Hallé, votre Trajan,

1. Tableau d'environ 2 pieds 6 pouces de haut, sur 2 pieds de large.
2. Grand tableau destiné pour la galerie de Choisy.
3. Dans la *Conversation avec le maréchal d'Hocquincourt*.

imité de l'antique, est plat, sans noblesse, sans expression, sans caractère. Il a l'air de dire à cette femme : « Bonne femme, je crois que vous êtes lasse ; je vous prêterais bien mon cheval, mais il est ombrageux comme un diable. » Ce cheval est en effet le seul personnage remarquable de la scène ; c'est un cheval poétique, nébuleux, grisâtre, tel que les enfants en voient dans les nues; les taches dont on a voulu moucheter son poitrail imitent très-bien le pommelé du ciel. Les jambes du Trajan sont de bois, raides, comme s'il y avait sous l'étoffe une doublure de tôle ou de fer-blanc. On lui a donné pour manteau une lourde couverture de laine cramoisie mal teinte. La femme, dont l'expression du visage devait produire tout le pathétique de la scène, qui arrête l'œil par sa grosse étoffe bleue, fort bien ; on ne la voit que par le dos. J'ai dit la femme, mais c'est peut-être un jeune homme. Il faut que j'en croie là-dessus sa chevelure et le livret ; il n'y a rien qui caractérise son sexe. Cependant une femme n'est pas plus un homme par derrière que par devant; c'est un autre chignon, d'autres épaules, d'autres reins, d'autres cuisses, d'autres jambes, d'autres pieds ; et ce grand tapis jaune, qui se voit pendu à sa ceinture, en manière de tablier, qui se replie sous ses genoux, et que je retrouve encore par derrière, elle l'avait apparemment apporté pour ne pas gâter sa belle robe bleue ; jamais cette volumineuse pièce d'étoffe ne fit partie de son vêtement, quand elle était debout ; et puis rien de fini, ni dans les mains, ni dans les bras, ni dans la coiffure. Elle est affectée de la *plica polonica*[1]. Ce linge, qui couvre son avant-bras, c'est de la pierre de Saint-Leu[2] sillonnée. Tout le côté de Trajan est sans couleur; le ciel, trop clair, met le groupe dans la demi-teinte, et achève de le tuer. Mais c'est le bras et la main de cet empereur qu'il faut voir ; le bras pour le raide, la main et le pouce pour l'incorrection de dessin. Les peintres d'histoire traitent ces menus détails de bagatelles ; ils vont aux grands effets. Cette imitation rigoureuse de la nature, les arrêtant à chaque pas, éteindrait leur feu, étoufferait leur

1. On sait que la *plique polonaise* est une maladie dans laquelle les cheveux devenus surabondants se collent entre eux, par suite d'un exsudat, et prennent l'aspect de lanières.

2. La pierre de Saint-Leu était une pierre dure et blanche sortant des carrières d'Arcueil.

génie, n'est-il pas vrai, monsieur Hallé? Ce n'était pas tout à fait l'avis de Paul Véronèse; il se donnait la peine de faire des chairs, des pieds, des mains; mais on en a reconnu l'inutilité, et ce n'est plus l'usage d'en peindre, quoique ce soit toujours l'usage d'en avoir. Savez-vous à quoi cet enfant, qui est sur le devant, ne ressemble pas mal? à une grappe de grosses loupes; elles sont seulement, à sa jambe ondoyante en serpent, un peu plus gonflées qu'aux bras. Ce pot, cet ustensile domestique de cuivre, sur lequel l'autre enfant est penché, est d'une couleur si étrange qu'il a fallu qu'on me dît ce que c'était. Les officiers qui accompagnent l'empereur sont aussi ignobles que lui. Ces petits bouts de figures dispersées aux environs, à votre avis, ne désignent-ils pas bien la présence d'une armée? Ce tableau est sans consistance dans sa composition. Ce n'est rien, mais rien, ni pour la couleur, qui est de sucs d'herbes passés, ni pour l'expression, ni pour les caractères, ni pour le dessin. C'est un grand émail bien triste et bien froid.

— Mais ce sujet était bien ingrat...

— Vous vous trompez, monsieur Hallé; et je vais vous dire comment un autre en aurait tiré parti. Il eût arrêté Trajan au milieu de sa toile. Les principaux officiers de son armée l'auraient entouré; chacun d'eux aurait montré sur son visage l'impression du discours de la suppliante. Voyez comme l'*Esther* du Poussin se présente devant Assuérus! Et qu'est-ce qui empêchait que votre femme, accablée de sa peine, ne fût pareillement groupée et soutenue par des femmes de son état? La voulez-vous seule et à genoux? J'y consens. Mais, pour Dieu, ne me la montrez pas par le dos; les dos ont peu d'expression, quoi qu'en dise Mme Geoffrin[1]. Que son visage me montre toute sa peine; qu'elle soit belle, qu'elle ait la noblesse de son état; que son action soit forte et pathétique. Vous n'avez su que faire de ses deux enfants : allez étudier la *Famille de Darius*[2], et vous apprendrez là comment on fait concourir les subalternes à l'intérêt des principaux personnages. Pourquoi n'avoir pas désigné la présence d'une armée par une foule de têtes pressées du côté de l'empereur? Quelques-unes de ces

1. Mme Geoffrin, pour corroborer son dire, s'était fait peindre vue de dos, et, paraît-il, elle était *frappante*.

2. Par Le Brun, aujourd'hui au Louvre.

figures coupées par la bordure m'en auraient fait imaginer au delà, tant que j'en aurais voulu. Et pourquoi, du côté de la femme, la scène reste-t-elle sans témoins, sans spectateurs? Est-ce qu'il ne s'est trouvé personne, ni parents, ni amis, ni voisins, ni hommes, ni femmes, ni enfants, qui aient eu la curiosité de savoir l'issue de sa démarche? Voilà, ce me semble, de quoi enrichir votre composition; au lieu que tout est stérile, insipide et nu.

16. LA COURSE D'HIPPOMÈNE ET D'ATALANTE[1].

C'est une grande et assez belle composition. Monsieur Hallé, je vous en félicite; ma foi, ni moi, ni personne ne s'y attendait. Voilà un tableau! vous aurez donc fait un tableau! Imaginez un grand et vaste paysage, frais, mais frais comme un matin au printemps; des monticules parés de la verdure nouvelle, distribués sur différents plans, et donnant à la scène de l'étendue et de la profondeur. Au pied de ces monticules, une plaine; partie de cette plaine séparée du reste par une longue barricade de bois. C'est l'espace qui est au devant de cette barricade et du tableau, qui forme le lieu de la course. A l'extrémité de cet espace, à droite, voyez des arbres frais et verts, mariant leurs branches et leurs ombres, et formant un berceau naturel. Élevez sous ces arbres une estrade; placez sur cette estrade les pères, les mères, les frères, les sœurs, les juges de la dispute; garantissez leurs têtes, soit de la fraîcheur des arbres, soit de la chaleur du jour, par un long voile suspendu aux branches des arbres. Voyez au devant de l'estrade, au dedans du lieu de la course, une statue de l'Amour sur son piédestal; ce sera le terme de la course : un grand arbre, que le hasard a placé à l'autre extrémité de l'espace, marquera le lieu du départ des concurrents. Au dehors de la barrière, répandez des spectateurs de tout âge et de tout sexe, s'intéressant diversement à l'action; et vous aurez la composition de M. Hallé sous les yeux.

Hippomène et Atalante sont seuls au dedans de la barrière. La course est fort avancée. Atalante se hâte de ramasser une pomme d'or. Hippomène en tient encore une qu'il est prêt à laisser tomber. Il n'a plus que quelques pas à faire pour toucher au but.

1. Tableau de 22 pieds de large sur 18 de haut. — Destiné à être exécuté en tapisserie aux Gobelins.

Il y a certainement de la variété d'attitudes et d'expressions, tant dans les juges que dans les spectateurs. Entre les personnages placés sous la tente, on distingue surtout un vieillard assis, dont la joie ne permet pas de douter qu'il ne soit le père d'Hippomène. Ces têtes répandues le long de la barrière en dehors sont d'un caractère agréable. J'estime ce tableau, et beaucoup. Quand on m'apprend qu'il est destiné pour la tapisserie, je ne lui vois plus de défauts. L'Hippomène est de la plus grande légèreté; il court avec une grâce infinie : il est élevé sur la pointe du pied, un bras jeté en avant, l'autre étendu en arrière; l'élégance est dans sa taille, dans sa position et dans toute sa personne; la certitude du triomphe et la joie sont dans ses yeux. Peut-être cette course n'est-elle pas assez naturelle; peut-être est-ce plutôt une danse d'opéra qu'une lutte; peut-être, lorsqu'il s'agit d'obtenir ou de perdre celle qu'on aime, court-on autrement, a-t-on les cheveux portés en arrière, le corps élancé en avant, l'action précipitée vers le terme de la course; peut-être ne se tient-on pas sur la pointe du pied, ne songe-t-on pas à déployer ses membres, ne fait-on pas la belle jambe et les beaux bras, ne laisse-t-on pas tomber une pomme de l'extrémité de ses doigts, comme si l'on en secouait des fleurs ; mais peut-être cette critique, dont on sentirait toute la force si la course commençait, n'est-elle pas sans réponse lorsqu'elle finit. Atalante est encore loin du but; Hippomène y touche. La victoire ne peut plus lui échapper; il ne se donne pas la peine de courir; il s'étale, il se pavane, il se félicite : c'est comme nos acteurs, lorsqu'ils ont exécuté quelque danse violente; ils s'amusent encore à faire quelques pas négligés au bord de la coulisse. C'est comme s'ils disaient aux spectateurs : « Je ne suis point las; s'il faut recommencer, me voilà prêt : vous croyez que j'ai beaucoup fatigué, il n'en est rien. » Cette espèce d'ostentation est très-naturelle; et je ne souffre point à la supposer à l'Hippomène de Hallé. C'est ainsi que je l'entends; et me voilà réconcilié avec lui. Ma paix ne sera pas si facile à faire avec son Atalante; son bras long, sec et nerveux me déplaît : ce n'est pas la nature d'une femme, c'est celle d'un jeune homme. Je ne sais si cette figure est de repos ou courante; elle regarde les spectateurs dispersés le long de la barrière; elle est baissée; et si elle se proposait d'arrêter leurs

regards par les siens, et de ramasser [illegible] me a pomm qu'elle a sous la main, elle ne s'y prendrait pas autrement.

> Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
> Offendar maculis . . . .
>
> Horat. *de Arte poetica*, v. 279.

17. L'ÉDUCATION DES RICHES.

Pauvre esquisse.

Cela est misérable. On a quelquefois vu des pieds et des mains négligés, des têtes croquées, tout sacrifié à l'expression et à l'effet. Il n'y a rien ici de rendu, mais rien du tout, et point d'effet; c'est le point extrême de la licence de l'esquisse. A gauche, sur le devant, un enfant assis à terre s'amuse à regarder des cartes géographiques; sa mère est étalée sur un canapé. Cet homme à gros ventre, qui est debout derrière elle, est-ce le père? Je le veux bien. Ce jeune homme accoudé sur une table, qu'y fait-il? Je n'en sais rien. Qu'est-ce que cet abbé? Je n'en sais pas davantage. Que signifie ce laquais qui s'en va? Voilà une sphère, voilà un chien. Cachez-moi cela, monsieur Hallé : on dirait que vous avez barbouillé cette toile d'une tasse de glace aux pistaches. Si le hasard avait produit cette composition sur la surface des eaux brouillées d'un marbreur de papier, j'en serais surpris, mais ce serait à cause du hasard.

17. L'ÉDUCATION DES PAUVRES.

Pauvre esquisse.

A droite, on voit une porte ouverte à laquelle se présente une espèce de gueux; c'est peut-être le maître de la maison. Au dedans du taudis, une femme assise montre à lire à un enfant; c'est sa mère, je crois. Par derrière, sur le fond, une servante en conduit un autre à la lisière, à une chambre haute, par un escalier de bois. Plus, vers la gauche, sur le devant, une grande fille, vue de face, travaille à la dentelle. Derrière elle, sa cadette, qui n'est pas petite, la regarde faire. Aux pieds de la première, un petit chat. Greuze y aurait mis un chien, parce que les petites gens en ont tous, pour commander à quelqu'un. Le côté

gauche est occupé d'un établi de menuiserie. D'un côté de cet établi, sur le devant, le fils de la maison prêt à pousser une varlope. De l'autre côté, plus sur le fond, son frère debout lui montre un patron d'ouvrage. Le tout, lourd de dessin et de draperie, et d'une platitude de couleur à faire plaisir. Un élève, qui mettrait au prix un pareil barbouillage, n'irait ni à la pension, ni à Rome. Il faut abandonner ces sujets à celui qui sait les faire valoir par le technique et par l'idéal. Chardin, qui a été cette année ce qu'ils appellent le tapissier, à côté de ces deux misérables esquisses en a placé une de Greuze, qui en fait cruellement la satire. C'est bien là le cas du *malo vicino*.

VIEN.

18. MARC-AURÈLE FAISANT DISTRIBUER AU PEUPLE DU PAIN ET DES MÉDICAMENTS, DANS UN TEMPS DE FAMINE ET DE PESTE[1].

La description de ce morceau n'est pas facile. Voyons pourtant. Imaginez, sur une estrade élevée de quelques degrés, une balustrade au-dessus de laquelle, à droite, deux soldats distribuent du pain aux peuples qui sont au-dessous. Un de ces soldats en tient une pleine corbeille; un autre, plus sur le fond, dont on ne voit que la tête et les bras, en apporte une autre corbeille. Entre ceux qui reçoivent la distribution sur le devant, un petit enfant qui mange, sa mère vue par le dos et les bras élevés, un vieillard couvert par cette femme, hors la tête et les mains. Marc-Aurèle est passant; il est accompagné de sénateurs et de gardes; les sénateurs à côté de lui et sur le devant, les gardes derrière et sur le fond. Il s'arrête pour regarder une femme agenouillée, expirante, qui lui tend les bras. Cette femme est sur les premiers degrés de l'estrade, son corps est renversé; elle est entourée et soutenue par son père, sa mère et son jeune frère. Plus vers la gauche, sur les degrés de l'estrade, une femme morte; sur cette femme son enfant, la tête tournée vers l'empereur. Tout à fait à gauche, groupe d'hommes, de femmes et d'enfants tendant les bras à un soldat

1. Tableau de 9 pieds 8 pouces de haut sur 8 pieds 4 pouces de large. Pour la galerie de Choisy.

placé à côté de l'empereur, et leur distribuant des médicaments : au delà de ce groupe, à l'extrémité de la toile, un vieillard et une femme attendant aussi du secours. Reprenons cette composition.

Premièrement, cet enfant qui mange ne mange point assez goulûment, comme un enfant qui a souffert la faim; il est gras et bien repu. La mère, qui me tourne le dos, reçoit le pain, comme on le repousse; ses mains n'ont pas la position de mains qui reçoivent. Cette fille expirante, entourée de ses parents, est froide d'expression; on ne sait ce qu'elle veut, ce qu'elle demande. Son père et sa mère, à en juger par leurs caractères de tête et leurs vêtements, sont des paysans; leur fille n'est ni de draperie, ni de visage, du même état; le jeune frère, long et fluet, ressemble à l'enfant Jésus lorsqu'il prêche dans le temple. Pourquoi avoir donné à ces sénateurs des têtes d'apôtres? car ce sont certainement des têtes d'apôtres. Les faire parler, en même temps que cette femme qui s'adresse à l'empereur, est contre le sens commun. Les deux distributeurs de pain sont bien. La position de Marc-Aurèle ne me déplaît pas; elle est simple et naturelle; mais son visage est sans expression; il est bien sans douleur, sans commisération, dans toute l'apathie de sa secte. Que vous dirai-je de cette femme colossale étendue sur les degrés de l'estrade? Dort-elle? Est-elle morte? Je n'en sais rien. Et cet enfant? Est-ce là l'action d'un enfant sur le cadavre de sa mère? Et puis il est si mou, qu'on le prendrait pour une belle peau rembourrée de coton; il n'y a point d'os là-dessous. J'ai beau chercher quelques traces effrayantes des horreurs de la famine et de la peste, quelques incidents horribles qui caractérisent ces fléaux, il n'y en a point : peu s'en faut que ce ne soit une largesse et une distribution ordinaire. Cette composition est sans chaleur et sans verve; nulle poésie, nulle imagination. Cela ne vaut pas un seul vers de Lucrèce.

Le groupe de citoyens qui occupe la gauche de la toile en est le seul endroit supportable; il y a de la couleur, de l'expression, des caractères et de la sagesse. Mais cela ne m'empêche pas de m'écrier : Quel tableau pour un spectateur instruit, pour un homme sensible, pour une âme élevée, pour un œil harmonieux! Tout est dur, sec et plat; rien ne se

détache; ce sont autant de morceaux de carton, découpés et placés les uns sur les autres. Comme il n'y a ni air, ni vapeur, qui fasse sentir un espace, de la profondeur au delà des têtes, ce sont des images collées sur le ciel. Si ces soldats sont bien de position, ils sont mal de caractère; ils n'ont point d'humeur; ils compatissent comme des moines. Le bel air d'enluminure que le tableau de Van Loo donnera à celui-ci! Cette fabrique, qui annonce un temple ou un palais, est trop noire. L'effet demandait cette couleur dont l'œil est blessé. Le seul mérite de ce morceau est d'être en général bien dessiné. Les pieds de la femme colossale sont très-beaux; c'est de la chair; j'y reconnais la nature. La jeune fille placée sur le devant, entre son père et sa mère, est passable; mais vous ne lui trouverez pas la tête trop petite.

Il y a pourtant un mot à dire en faveur de Hallé, Vien et Van Loo; c'est que le talent a été bien gêné par l'ingratitude du local. Il n'y a qu'un sot qui puisse demander sur un espace étroit et long, le *Massacre des Innocents*; les *Israélites périssant de soif dans le désert*; le *Temple de Janus fermé par Auguste*; *Marc-Aurèle secourant les peuples affligés de la peste et de la famine*; et d'autres sujets pareils qui entraînent une grande variété d'incidents. La hauteur de la toile détermine la grandeur des figures principales; et deux ou trois grandes figures la couvrant tout entière, le tableau ressemble plutôt à une étude, un lambeau, qu'à une véritable composition.

19. Ce numéro annonce d'autres morceaux qui n'ont pas été exposés.

LA GRENÉE.

Magnæ spes altera Romæ.

C'est un peintre que celui-ci! Les progrès qu'il a faits dans son art sont surprenants. Il a le dessin, la couleur, la chair, l'expression, les plus belles draperies, les plus beaux caractères de tête, tout, excepté la verve. Oh! le grand peintre si l'humeur lui vient! Ses compositions sont simples, ses actions vraies, sa couleur belle et solide; c'est toujours d'après la nature qu'il travaille. Il y a tel de ses tableaux où l'œil le plus sévère ne trouve pas le moindre défaut à reprendre. Ses petites vierges

sont comme du Guide. Plus on regarde sa *Justice* et sa *Clémence*, sa *Bonté* et sa *Générosité*, plus on est satisfait. Je me souviens de lui avoir autrefois arraché de la main les pinceaux[1]. Mais qui est-ce qui n'eût pas interdit à Racine la poésie sur ses premiers vers? La Grenée explique les progrès de son talent d'une manière fort simple; il dit qu'il emploie à faire de bonnes choses l'argent qu'il a gagné à en faire de mauvaises.

20. SAINT AMBROISE PRÉSENTANT A DIEU LA LETTRE DE THÉODOSE, APRÈS LA VICTOIRE DE CET EMPEREUR SUR LES ENNEMIS DE LA RELIGION[2].

L'autel est à gauche; le saint est à genoux sur les marches de l'autel; on voit derrière lui des prêtres debout, portant sa croix, sa mitre et sa crosse.

Le sujet est froid, et le peintre aussi; il a mis dans sa composition tout ce qu'il savait. Elle est sage, ses draperies sont largement jetées, ses ajustements d'un pinceau ferme; mais ce que j'en estime surtout, ce sont les jeunes acolytes. Les têtes en sont belles; il n'y a pas jusqu'au siége qui occupe l'angle droit, qui ne se fasse remarquer par sa forme, et une imitation de la dorure tout à fait vraie. Si j'avais été à côté de La Grenée lorsqu'il méditait son tableau, je lui aurais conseillé d'aller chez M. Wattelet, de bien regarder le *Saint Bruno* de Rubens, et d'effacer la tête de son *Saint Ambroise*, jusqu'à ce qu'elle eût pris ce caractère frappant : c'est là le vice principal de ce morceau; peut-être aussi n'est-il pas assez vigoureusement colorié. La Grenée n'entend pas encore la grande machine; mais il n'est pas désespéré. Ce saint Ambroise, tel qu'il est, aurait soucié Deshays; et celui qu'il n'arrête pas ne mérite pas d'en voir un meilleur.

21. L'APOTHÉOSE DE SAINT LOUIS[3].

Le saint, agenouillé, est porté au ciel par un seul ange qui le soutient. Voilà toute la composition.

1. Voir le *Salon de 1759*.
2. Tableau de 8 pieds de haut sur 6 de large.
3. Tableau de 10 pieds de haut sur 6 de large.

C'est bien fait d'être simple; mais on s'impose alors la nécessité d'être sublime; sublime dans l'idée, sublime dans l'exécution. Le peintre se met alors sur la ligne du sculpteur. Point d'accessoires sur lesquels l'indulgence puisse se tourner. Le saint est lourd; toute la richesse de sa draperie ne dérobe pas la pauvreté de son caractère. Un peintre ancien disait à son élève, qui avait couvert sa Vénus de pierreries : « Ne pouvant pas la faire belle, tu l'as faite riche. » J'en dis autant à La Grenée; ce saint n'a point le ravissement, la joie extatique des béatifiés : pour l'ange, il est bien en l'air; sa tête est digne du Dominiquin; seulement la draperie en emmaillotte un peu les parties inférieures. Encore si la magie de l'air y était; mais elle n'y est pas; et voilà ce qu'on peut appeler un tableau bien manqué.

25. DIANE ET ENDYMION[1].

A gauche, sur le devant, Endymion endormi, la tête renversée en arrière, le corps un peu relevé par une terrasse, et le bras droit pendant sur son chien qui repose auprès de lui. A droite, sur le fond, Diane, que ses fonctions arrachent à celui qu'elle aime. Elle le regarde en s'en allant; elle s'éloigne à regret : entre elle et l'Endymion, un Amour qui ne demande pas mieux que de lui faire oublier son devoir, comme il fait depuis que le monde est monde.

Ce morceau est très-beau et très-bien peint; l'Endymion bien posé pour le repos, les jambes peut-être un peu grêles ; du reste, correct de dessin. Je le voudrais plus beau de caractère : il a un menton de galoche qui me chagrine, et qui lui donne l'air ignoble et bête. Son estomac est grassement fait; ses genoux pleins de détails surprenants, et toute cette partie d'une vérité de chair, mais d'une vérité! La main qui tombe sur le chien n'est pas une main de La Grenée; car personne ne sait faire des mains comme lui. La Diane est svelte et légère; mais il fallait éteindre ou changer sa draperie bleue, qui la porte trop en avant. Il y a aussi derrière la tête du berger un nuage pesant et brun, qu'on aurait pu faire plus vaporeux; mais il fallait donner de la vigueur de coloris à la figure, et ce nuage

1. Tableau de 2 pieds 3 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

lourd et brun n'y nuit pas. On a accusé son attitude d'être plutôt d'un homme mort que d'un homme qui dort; je n'ai jamais pu sentir la vérité de ce reproche, quoique je me rappelasse très-bien un *Christ* de Falconet, dont le bras pend de la même manière.

22. LA JUSTICE ET LA CLÉMENCE[1].

A gauche, la Justice assise à terre, vue de profil, et le bras gauche posé sur l'épaule de la Clémence, la regardant avec humanité, et tenant son glaive de la droite. A droite, la Clémence à genoux devant elle, et penchée sur son giron. Derrière la Clémence, un petit enfant couché sur le dos, et maîtrisant un lion qui rugit. Autour de la Justice, sa balance et ses autres attributs.

Oh, le beau tableau! louez-en et la couleur, et les caractères, et les attitudes, et les draperies, et tous les détails. Les pieds, les mains, tout est fini, et du plus beau fini. Quelle figure, que cette Clémence! Où a-t-il pris cette tête-là? c'est l'expression de la bonté même; mais elle est bonne de caractère, de position, de draperie, d'expression, du dos, des épaules, de tout. J'ai entendu souhaiter à la Justice un peu plus de dignité. Vous l'avez vue; n'est-il pas vrai qu'il n'y faut pas toucher? Si j'osais dire un mot à l'oreille au peintre, je lui conseillerais d'effacer ce bout de draperie qui s'étale derrière elle, et qui nuit à l'effet, sauf à le remplacer par ce qu'il voudra; de changer cette lisière bleue dont sa Clémence est bariolée; de revenir sur cet enfant, qui est rouge et sans finesse de ton; de supprimer la moitié des plis de la draperie chiffonnée sur laquelle il est couché, et de toucher la crinière de ce lion avec plus d'humeur. Mais en laissant l'ouvrage tel qu'il est, écrivez dessous : le Guide; et portez-le en Italie; sa fraîcheur seule vous décèlera.

23. LA BONTÉ ET LA GÉNÉROSITÉ[2].

C'est surtout dans les tableaux de chevalet que cet artiste excelle. Celui-ci est le pendant du précédent, et ne lui cède

1. Tableau ovale. Dessus de porte pour la Galerie de Choisy.
2. Ce tableau, comme le précédent, était destiné pour la Galerie de Choisy.

guère en perfection. La Bonté est assise, je crois; on la voit de face; elle se presse le téton gauche de la main droite, et darde du lait au visage d'un enfant placé debout devant elle. La Générosité, appuyée contre la Bonté, renversée à terre, répand des pièces d'or de la main droite, et sa main gauche va se reposer sur une vaste conque, d'où la richesse coule sous tous ses symboles. Il faut voir comme cette figure est jetée; l'effet de ses deux bras ; comme sa tête s'enfonce bien dans la toile ; comme le reste vient en avant ; comme chaque partie est bien dans son plan ; comme ce bras qui répand de l'or se sépare du corps et sort de la toile ; tout ce qu'il y a de hardi et de pittoresque dans la figure entière. La conque est de la plus belle forme et d'un travail précieux ; ce morceau offre l'exemple d'une belle draperie et celui d'une draperie commune. Celle qui est bleue et qui couvre les genoux de la Bonté est large, à la vérité, mais un peu dure, sèche et raide ; celle, au contraire, qui revêt les mêmes parties à la Générosité, large comme l'autre, est encore douce et molle. La Bonté est drapée modestement, comme de raison ; la Générosité est riche d'ajustement, comme elle le doit. L'enfant, qui est à côté de cette dernière figure, est mauvais; le bras qu'il tend est raide ; du reste sans détails de nature et rouge de ton. Avec cela le morceau est enchanteur et du plus grand effet ; les caractères de têtes on ne saurait plus beaux ; et puis des pieds, des mains, de la chair, de la vie. Volez au roi (car les rois sont bons à voler) ces deux pendants ; et soyez sûr d'avoir ce qu'il y a de mieux au Salon.

25. LE SACRIFICE DE JEPHTÉ[1].

L'ordonnance de ce tableau est assez bonne. Au milieu de la toile, un autel allumé. A côté de cet autel, Jephté, penché sur sa fille, le bras levé, et prêt à lui enfoncer le poignard dans le sein ; sa fille étendue à ses pieds, la gorge découverte, le dos tourné à son père, les yeux levés vers le ciel. Le père ne voit point sa fille ; la fille ne voit point son père. Devant la victime, un jeune homme agenouillé, tenant un vaisseau, et disposé à recevoir le sang qui va couler. A droite, derrière Jephté, deux

1. Tableau de 3 pieds de haut sur 2 pieds 4 pouces de large.

soldats; à gauche sur le fond, au delà de l'autel, trois vieillards.

Beau sujet, mais qui demande un poëte moins sage, plus enthousiaste que La Grenée... Mais ce Jephté ne manque pas d'expression... Il est vrai; mais a-t-il celle d'un père qui égorge sa fille? Croyez-vous que si, ayant posé sur la poitrine de sa fille une main qui dirigeât le coup, prêt à enfoncer le poignard qu'il tiendrait de l'autre main, il eût les yeux fermés, la bouche serrée, les muscles du visage convulsés, et la tête tournée vers le ciel, il ne serait pas plus frappant et plus vrai? Ces deux soldats, oisifs et tranquilles spectateurs de la scène, sont inutiles. Ces trois vieillards, oisifs et tranquilles spectateurs de la scène, sont inutiles; et au milieu de ces froids et muets assistants, qui donnent à Jephté l'air d'un assassin, ce jeune homme qui prête son ministère, sans sourciller, sans pitié, sans commisération, sans révolte, est d'une atrocité insupportable et fausse. La fille est mieux; encore est-elle faible, de plâtre et non de chair. En un mot, demandez aux indulgents admirateurs de ce morceau s'il inspire rien de cette terreur, de ce frémissement, de cette douleur qu'on éprouve au seul récit. C'est que le moment que le peintre a choisi, le plus terrible par la proximité du péril, n'est peut-être ni le plus pathétique, ni le plus pittoresque. Peut-être m'aurait-on affecté davantage, en me montrant une jeune fille couronnée de bandelettes et de fleurs, soutenue par ses compagnes, les genoux défaillants, et s'avançant vers l'autel où elle va mourir de la main de son père. Peut-être le père m'aurait-il paru plus à plaindre, attendant sa fille pour l'immoler, que, le bras levé, l'immolant. On dit que ce morceau est bien composé; mais qu'est-ce qu'une composition où, sur sept personnages, il y en a quatre de superflus? On dit qu'il est bien dessiné, c'est-à-dire que les têtes sont bien emmanchées, qu'il n'y a ni pieds trop gros, ni mains trop petites; mais qu'est-ce que ce mérite, dans une action où l'intérêt doit me dérober tous ces défauts, quand ils y seraient? On dit qu'il est bien de couleur. Oh! sur ce point, j'en appelle à sa *Justice* et à sa *Clémence*, et à toutes ses petites compositions, qui ont, ce me semble, bien une autre vigueur de pinceau.

26. QUATRE TABLEAUX DE LA VIERGE.

Ils sont charmants tous les quatre. Prenez le premier qui vous tombera sous la main, et comptez sur un petit tableau que vous regarderez tous les jours avec plaisir. Les têtes des Vierges sont nobles et belles; les enfants ont l'innocence de leur âge, les actions sont vraies, les draperies larges, les accessoires soignés et finis; le tout peint de la manière la plus sage et la plus vigoureuse. Combien ces petites compositions seront précieuses, quand l'artiste ne sera plus! Ici la Vierge conduit l'enfant Jésus au petit saint Jean; celui-ci se prosterne pour l'adorer. L'enfant Jésus porte ses petits bras sous les coudes du saint Jean, pour le relever. La sainte Anne est plus bas, accroupie sur ses genoux. Là, la Vierge tient l'enfant Jésus tout nu sur ses bras, et le présente à saint Joseph. La Vierge regarde Joseph, et Joseph regarde l'Enfant. Dans un autre, l'enfant Jésus tout nu est sur les genoux de sa mère; il tient une croix armée, par le bas, d'un dard, dont il menace la tête du serpent, qui menace de sa dent le pied de la Vierge qui est assise sur le globe du monde. On voit à droite, à gauche, des petits groupes d'anges voltigeant dans le ciel. Ailleurs la Vierge de profil, un de ses genoux posé sur un coussin, aide l'enfant Jésus à s'asseoir sur le mouton de saint Jean. Le saint Jean arrête le mouton par la tête et tient la croix. Le petit Jésus a dans une main une pomme, et dans l'autre le ruban attaché au cou du mouton. L'ami Carmontelle traite tout cela de pastiches, et il a tort, à moins qu'il ne prétende qu'il n'y a plus ni Vierge, ni saint Jean, ni Joseph, ni sainte Anne, ni sainte Élisabeth, ni Christ, ni Apôtres, ni tableaux d'église à faire; car les caractères de tous ces personnages sont donnés. Si sa critique était juste, nous ne verrions plus sur la toile, ni Junon, ni Jupiter, ni Mars, ni Vénus, ni Grâces, ni mythologie ancienne, ni mythologie moderne. Nous en serions réduits à l'histoire et aux scènes publiques ou domestiques de la vie; et peut-être n'y aurait-il pas grand inconvénient. Je ne rougirai pas d'avouer que les *Fiançailles* de Greuze m'intéressent plus que le *Jugement de Pâris*.

Mais revenons à nos Vierges. Il m'a paru que, dans une de ces compositions, la sainte Anne n'était pas aussi vieille du bas

du visage que du front et des mains. Quand on a le front plissé de rides et les jointures des mains nouées, le cou est couvert de longues peaux lâches et flasques. J'ai remarqué, dans un autre, un vieux fauteuil, un bout de couverture, avec un oreiller de coutil d'une vérité à tromper les yeux. Si ce morceau se rencontre encore sur votre chemin, regardez la tête de la Vierge, comme elle est belle et finie; comme elle est bien coiffée; la bonne grâce et l'effet de ces bandelettes qui ceignent sa tête et traversent ses cheveux; regardez le caractère de l'enfant Jésus, sa couleur et sa chair; mais ne regardez pas le saint Jean; il est raide, engoncé et sans finesse de nature. D'où vient donc qu'un de ces enfants est excellent et l'autre mauvais. Je le dirais bien; mais je n'ose. Carmontelle aurait trop beau jeu.

27. LE RETOUR D'ABRAHAM AU PAYS DE CHANAAN[1].

Il faut absolument écrire le sujet au bas du tableau; car un paysage et des montagnes, c'est Chanaan ou un autre lieu; un homme qui s'achemine vers ces montagnes, suivi d'un homme et d'une femme, c'est Abraham et Sara, avec un de leurs serviteurs, ou tout autre maître avec sa femme et son valet. Sara montait quelquefois un âne; la mode n'en est pas encore tout à fait passée. Il y a eu de tout temps des troupeaux de bœufs, des moutons et des pâtres. Ce morceau, quel qu'en soit le sujet, vaut quelque chose, par la vigueur de la couleur, la beauté du site et la vérité des voyageurs et des animaux. Est-ce un Berghem? Non. Est-ce un Loutherbourg? Pas davantage.

28. LA CHARITÉ ROMAINE[2].

A gauche, le vieillard est assis à terre; il a l'air inquiet. La femme debout, penchée vers le vieillard, la gorge nue, paraît plus inquiète encore. Ils ont l'un et l'autre les yeux attachés sur une fenêtre grillée du cachot, de laquelle ils peuvent être observés, et où l'on entrevoit en effet un soldat. La femme présente un téton au vieillard, qui n'ose l'accepter : sa main et son bras gauche marquent l'effroi.

1. Tableau de 2 pieds de large sur 1 pied 6 pouces de haut.
2. Ce petit tableau ($0^{m},59$ sur $0^{m},71$), qui a appartenu au cardinal de Bernis, est actuellement au musée de Toulouse.

La femme est belle; son visage a de l'expression, sa draperie est on ne peut mieux entendue. Le vieillard est beau, trop beau, certainement; il est trop frais, plus en chair que s'il avait eu deux vaches à son service : il n'a pas l'air d'avoir souffert un moment; et si cette jeune femme n'y prend pas garde, il finira par lui faire un enfant. Au reste, ceux qui dispensent un artiste d'avoir le sens commun, et d'ignorer l'effet terrible et subit du séjour d'un cachot, et d'un jugement qui condamne à y périr par la faim, seront enchantés de ce morceau. Les détails, surtout au vieillard, sont admirables : belle tête, belle barbe, beaux cheveux blancs, beau caractère, belles jambes, beaux pieds, belles oreilles; et des bras, et des chairs! Mais ce n'est pas là le tableau que j'ai dans l'imagination.

Je ne veux pas absolument que ce malheureux vieillard, ni cette femme charitable, soupçonnent qu'on les observe; ce soupçon arrête l'action et détruit le sujet. J'enchaîne le vieillard; la chaîne attachée aux murs du cachot lui tient les mains sur le dos. Aussitôt que sa nourrice a paru et découvert son sein, sa bouche avide s'y porte et s'en saisit. Je veux qu'on voie, dans son action, le caractère de l'affamé; et sur tout son corps, les effets de la souffrance. Il n'a pas laissé le temps à la femme de s'approcher de lui; il s'est précipité vers elle, et sa chaîne tendue en a retiré ses bras en arrière. Je ne veux point que ce soit une jeune femme; il me faut une femme au moins de trente ans, d'un caractère grand, sévère et honnête; que son expresion soit celle de la tendresse et de la pitié. Le luxe de draperie serait un ridicule; qu'elle soit coiffée pittoresquement, d'humeur; que ses cheveux négligés et longs s'échappent de dessous son linge de tête; que ce linge soit large; qu'elle soit vêtue simplement, et d'une étoffe grossière et commune; qu'elle n'ait pas de beaux tétons bien ronds, mais de bonnes grosses et larges mamelles, bien pleines de lait; qu'elle soit grande et robuste. Le vieillard, malgré sa souffrance, ne sera pas hideux, si j'ai bien choisi ma nature; qu'on voie à ses muscles, à toute l'habitude de son corps, une constitution vigoureuse et athlétique : en un mot, je veux que cette scène soit traitée du plus grand style, et que d'un trait d'humanité pathétique et rare, on ne m'en fasse pas une petite chose.

29. LA MADELEINE.

Elle est de face; elle a les yeux tournés vers le ciel; des larmes coulent sur ses joues; ce n'est pas des yeux seulement, c'est de la bouche et de tous les traits de son visage qu'elle pleure. Elle a les bras croisés sur sa poitrine. Ses longs cheveux viennent en serpentant dérober sa gorge. On ne voit de nu que ses bras et une portion de ses épaules. Comme, dans sa douleur, ses bras se serrent sur sa poitrine et ses mains contre ses bras, l'extrémité de ses doigts s'enfonce légèrement dans sa chair. L'expression de son repentir est tout à fait douce et vraie. Il n'est pas possible d'imaginer de plus belles mains, de plus beaux bras et de plus belles épaules. Ces légères fossettes, que l'extrémité de ses doigts marquent sur sa chair, sont rendues avec une délicatesse infinie. C'est un petit diamant que ce tableau; mais ce petit diamant-là n'est pas sans défaut. Le peintre a entouré la tête d'une maudite gloire lumineuse, qui en détruit tout l'effet; et puis, à dire vrai, je ne suis pas infiniment content de la draperie.

Derrière la sainte pénitente, qui, comme dit Panurge, vaut bien encore la façon d'un ou de deux péchés, il y a un quartier de roche, et sur cette roche le vase aux parfums, l'attribut de la sainte. Si celle qui oignit les pieds du Christ à trente-trois ans, et qui les essuya de ses cheveux, était belle comme celle-ci, et que le Christ n'ait éprouvé aucune émotion de la chair, ce n'était pas un homme, et l'on peut opposer ce phénomène à tous les raisonnements des Sociniens.

30. SAINT PIERRE PLEURANT SON PÉCHÉ.

Il est de face. Il a les mains jointes et le regard tourné vers le ciel. Composition sage, mais froide; belle chair, mais peu d'expression; point d'humeur; draperie lourde, mains trop petites; barbe bien peignée, qui n'est ni d'un apôtre, ni d'un pénitent. Nulle étincelle de verve. Chose commune. Et pourquoi ne pas débrailler ce saint? pourquoi n'en vois-je ni la poitrine, ni le cou? pourquoi ne pas élever ces mains jointes? elles en auraient eu plus d'expression, et la draperie des bras, retombant, me les aurait montrés nus. Ces sortes de têtes comportent

de l'exagération, de la poésie, et malheureusement La Grenée n'en a point. Lui en viendra-t-il? Je le souhaite, afin qu'il ne lui manque rien [1].

DESHAYS.

Ce peintre n'est plus. C'est celui-là qui avait du feu, de l'imagination et de la verve ! C'est celui-là qui savait montrer une scène tragique, et y jeter de ces incidents qui font frissonner, et faire sortir l'atrocité des caractères par l'opposition naturelle et bien ménagée des natures innocentes et douces ! C'est celui-là qui était vraiment poëte ! Né libertin, il est mort victime du plaisir. Ses dernières productions sont faibles et prouvent l'état misérable de sa santé quand il s'en occupa.

31. LA CONVERSION DE SAINT PAUL.

S'il y eut jamais un grand sujet de tableau, c'est *la Conversion de saint Paul*. Je dirais à un peintre : Te sens-tu cette tête qui conçoit une grande scène et qui sait la disposer d'une manière étonnante? sais-tu faire descendre le feu du ciel, et renverser d'effroi des hommes et des chevaux? as-tu dans ton imagination les visages divers de la terreur? et la magie du clair-obscur, l'as-tu jamais possédée? Prends ton pinceau, et représente-moi l'aventure de Saul sur le chemin de Damas.

On voit dans le tableau de Deshays Saul renversé sur le devant du tableau ; ses pieds sont tournés vers le fond ; sa tête est plus basse que le reste de son corps ; il se soutient sur une de ses mains qui touche la terre ; son autre bras élevé semble chercher à garantir sa tête, et ses regards sont attachés sur le lieu d'où vient le péril.

Cette figure est belle, bien dessinée, bien hardie : c'est encore Deshays ; dans le reste, ce ne l'est plus. On conçoit que l'effet terrible de la lumière était une des parties principales d'une pareille composition ; et le peintre n'y a pas pensé. Il a bien répandu sur la gauche des soldats effrayés ; on en voit, à droite, un autre groupe autour du cheval abattu ; mais ces

1. Voyez, sur cet article, le *Salon de 1767*. (N.)

groupes sont froids et médiocres, n'attachent, ni n'intéressent. C'est la croupe énorme du cheval de Saul qui arrête et fixe le spectateur. Si l'on mesure cet animal énorme par la comparaison de sa grandeur avec celle du soldat qui s'en est saisi, il est plus gros que celui de la place Vendôme[1]. La couleur du tout est sale et pesante; et ce n'est, à vrai dire, qu'un lambeau de composition.

32. SAINT JÉRÔME ÉCRIVANT SUR LA MORT[2].

A droite, un ange qui vient à tire-d'aile, sonnant de la trompette, et qui passe. A gauche, le saint assis sur un quartier de roche, regardant et écoutant l'ange qui sonne et qui passe. A terre, autour de lui, une tête de mort et quelques vieux livres.

Deshays était bien malade quand il fit ce tableau. Plus de feu, plus de génie. Il a affecté le vieux, le crasseux, l'enfumé des tableaux d'il y a cent cinquante ans, dans son *Saul* et dans son *Saint Jérôme*. A cela près, le saint Jérôme est bien peint et très-bien dessiné; mais la composition en est pesante et engourdie. L'ange est vigoureux et sa tête belle : je le veux; mais il a les ailes ébouriffées, déchirées, mises à l'envers, une d'une couleur et l'autre d'une autre, et l'on dirait d'un ange de Milton, que le diable aurait malmené. Et puis, que signifie cet ange? Que veut dire ce saint qui le regarde et qui l'écoute? C'est réaliser autour d'un homme le fantôme de son imagination. Quelle misérable et pauvre idée! Que l'ange sonnât et passât, j'y consentirais; mais au lieu de lui donner une existence réelle, en attachant sur lui les regards du saint, il fallait me le montrer du visage, des bras, de la position, de caractère, dans la terreur que doit éprouver celui à qui toutes les misères de la fin dernière de l'homme sont présentes, qui les voit, qui en est consterné, et c'est ce qu'aurait fait Deshays dans un autre temps; car ce saint Jérôme que je demande, il l'avait dans sa tête.

1. La statue équestre de Louis XIV, par Bouchardon, était alors sur la place Vendôme; celle de Louis XV, par le même, ornait la place de ce nom. (Br.)
2. Ce tableau et le précédent étaient pour l'église Saint-Louis de Versailles.

33. ACHILLE, PRÈS D'ÊTRE SUBMERGÉ PAR LE SCAMANDRE ET LE SIMOÏS, EST SECOURU PAR JUNON ET PAR VULCAIN [1].

Au centre du tableau, Vulcain suspendu dans les airs, et tenant de chaque main un flambeau dont il secoue les flammes dans les eaux du Simoïs et du Scamandre ; il est debout et de face ; Junon derrière lui. Les deux fleuves, l'un penché sur son urne, couché et vu de face ; l'autre vu par le dos et debout, effrayés. Les nymphes de leurs rives fuyantes ; les eaux des fleuves bouillonnant dans leurs lits ; Achille luttant contre leurs vagues, et poursuivant un Troyen qu'il est prêt à frapper de son épée. On voit sur le sable des casquettes et des boucliers, restés à sec.

Ce sujet demandait une toile immense, et c'est un petit tableau. Le Vulcain a l'air d'un jeune homme ; rien de ce vigoureux et redoutable dieu des forges, des antres enflammés, du chef des cyclopes, de ce métallurgiste fait à manier la tenaille et le marteau, à vivre dans les fourneaux et à remuer et battre les masses de fer étincelantes : ce n'est pas ainsi que le vieux poëte l'a vu. Les fleuves sont durs, secs et décharnés. Cela est pensé chaudement, mais durement exécuté. Point d'air entre les objets, point de vapeur, point d'harmonie, point de liaison et de passage ; tout est cru et plaqué sur le devant. On demandait à une des petites filles de Van Loo, qui a cinq ans, ce que c'était que cela ; elle répondit : « Ma bonne, c'est un feu d'artifice ; » et c'est bien répondu. Pour exécuter ce morceau, il eût fallu fondre ensemble les talents de trois ou quatre grands maîtres ; il y avait des natures terribles, redoutables, à suspendre dans le vague de l'air ; les eaux bouillonnantes à élever en vapeur ; l'atmosphère à embraser ; les fleuves et les nymphes à effrayer ; les lits des fleuves à engorger de casques, de boucliers, de cadavres et de carquois ; Achille à submerger dans les eaux agitées, etc.

1. Ce dieu lance des feux qui dessèchent les fleuves. Ce tableau appartient à M. de Persennes. (Complément de la *Note du livret.*)

34. JUPITER ET ANTIOPE.

A gauche, Antiope nue, couchée à terre, endormie, la tête renversée en arrière, et le corps un peu relevé. A droite, Jupiter métamorphosé en faune : il s'approche doucement. A côté de lui, plus sur le fond, un petit Amour qui semble lui dire : *chut!* Derrière Jupiter, l'aigle perché, la foudre entre les pattes, le bec allongé, et comme s'intéressant à la scène.

L'Antiope est mauvaise. Jupiter s'est dédivinisé pour un bloc de plâtre ; sa tête est à faire; on n'y discerne ni bouche, ni yeux. C'est un nuage. Le Faune, avec son long visage et son menton qui ne finit point, et sa physionomie niaise, a l'air d'un sot. Il est faune, il est en présence d'une femme nue, et la luxure ne lui sort pas de la bouche, des yeux, des narines, de tous les pores de la peau, et je ne suis pas tenté de crier : « Antiope, réveillez-vous ; si vous dormez un moment de plus, vous... » C'est qu'elle n'est pas belle, et que je ne me soucie pas d'elle. Le fond est trop fort ; le satyre est dessiné comme il plaît à Dieu ; pas une vérité de nature. Et puis, oh! La Grenée, où sont vos pieds, vos mains et vos chairs ?

35. L'ÉTUDE.

C'est une femme assise devant une table ; on la voit de profil ; elle médite ; elle va écrire. Sa table est éclairée par un œil-de-bœuf. Il y a autour d'elle des papiers, des livres, un globe, une lampe. La tête n'est pas belle, mais elle est bien coiffée. Son linge tombe à merveille de dessus les épaules de la figure ; et ce négligé est d'esprit. Ce tableau ne vous mécontentera pas, si vous ne vous rappelez pas la *Mélancolie* du Feti.

36. 37. DEUX ESQUISSES, L'UNE REPRÉSENTANT LE COMTE DE COMMINGES A LA TRAPPE; L'AUTRE, ARTÉMISE AU TOMBEAU DE SON MARI.

Oh! ma foi, on retrouve ici le génie de l'homme en entier. Ces deux esquisses sont excellentes ; la première est pleine de verve, d'intérêt et de pathétique. Le supérieur de la Trappe est

debout ; à ses pieds, Adélaïde mourante et couchée sur la cendre ; le comte prosterné, et lui baisant la main ; à droite, du côté de l'abbé, groupes de moines étonnés ; autour du comte, autres groupes de moines étonnés ; plus à gauche, sur le fond, deux moines étonnés regardant la scène. Ajoutez à cela quelque part un tombeau. Regardez les caractères et les actions de ces moines ; et puis vous direz : « C'est cela qui est vrai. La marquise de Tencin en a fait le roman[1], Deshays en a fait l'histoire. »

37. ARTÉMISE AU TOMBEAU DE MAUSOLE.

Ludentis speciem dabit, et torquebitur. . . . .

Toute cette composition est bien triste, bien lugubre, bien sépulcrale. Elle imprime de l'admiration, de la douleur, de la terreur et du respect. La nuit y est profonde, un rayon de lumière ajouterait à son horreur, et même à son obscurité, et n'en détruirait pas l'effet, le silence. La lumière entre les mains de l'homme de génie est propre aux impressions opposées : grande, douce, graduée, générale et large, chaque objet la partageant également ou proportionnellement à son exposition et à sa distance au corps lumineux, ou répand la joie, ou l'accroît, ou se réduit à un pur technique, qui montre la science de l'artiste, sans affaiblir ni favoriser l'impression de la chose. Rassemblée sur un seul endroit, sur le visage d'un moribond, elle redouble l'effroi, elle fait sentir les ténèbres environnantes. Ici, elle vient de la gauche, rare, faible, et ne fait qu'effleurer la surface des premiers objets. La droite ne se discerne qu'à la lueur d'un brasier sur lequel on brûle des parfums, et d'une lampe sépulcrale suspendue au haut du monument. Toutes les lumières, artificielles en général, celles des feux, des lampes, des torches, des flambeaux, sombres et rougeâtres, liées avec les idées de nuit, de morts, de revenants, de sorciers, de sépulcres, de cimetières, de cavernes, de temples, de tombeaux, de scènes secrètes, de factions, de complots, de crimes, d'exécutions, d'enterrements, d'assassinats, portent avec elles

1. *Mémoires du comte de Comminges*, 1735, in-12. La Haye (Paris). La marquise avait eu pour collaborateurs d'Argental et Pon -de-Veyle.

de la tristesse. Elles sont incertaines, ondulantes, et semblent, par ces ondulations continues sur les visages, annoncer l'inconstance des passions douces et ajouter à l'expression des passions funestes.

Le tombeau de Mausole occupe la droite. Au pied du tombeau, sur le devant, une femme brûle des parfums dans une poêle ardente. Derrière cette femme, sur un plan plus enfoncé, on voit quelques gardes. Du haut du tombeau, tout à fait à droite, descend une grande draperie. Sur un plan très-éloigné, à une certaine hauteur, le peintre a placé une femme pleurante. Au-dessus de sa tête et du mausolée, il a suspendu une lampe ; cette lumière, tombant d'en haut, met tous les objets inclinés dans la demi-teinte.

Artémise, placée devant le monument, est agenouillée sur un coussin. Le haut de son corps est penché, elle embrasse de ses deux mains l'urne qui renferme la cendre chérie. Sa tête, pleine de douleur, est inclinée de côté sur cette urne. Un vase funéraire est à ses pieds ; et derrière elle, sur le fond, s'élève une colonne qui fait partie du monument.

Deux compagnes de sa douleur l'ont suivie au tombeau ; elles sont placées derrière ; l'une est debout, entre celle-ci et Artémise ; l'autre est accroupie. Toutes les deux ont bien le caractère du désespoir ; cette dernière surtout, dont la tête est relevée vers le ciel. Imaginez cette tête éplorée et éclairée de la lumière de la lampe placée au haut du monument. Il y a à côté de ces femmes, à terre, un coussin ; et derrière elles, sur le fond, des gardes et des soldats.

Mais pour sentir tout l'effet, tout le lugubre de cette composition, il faut voir comme ces figures sont drapées ; la négligence, le volume, le désordre qui y règnent. Cela est presque impossible à décrire. Je n'ai jamais mieux conçu combien cette partie, qui passe communément pour assez indifférente à l'art, était énergique, supposait de goût, de poésie et même de génie.

L'Artémise est habillée d'une manière inconcevable. Ce grand lambeau de draperie, ramené sur la tête, tombant en larges plis sur le devant, et se déployant sur le côté de son visage tourné vers le fond, laissant voir et faisant valoir en même temps toute la partie de sa tête exposée au spectateur, est de la plus grande manière, et produit le plus bel effet. Que

cette femme a l'air grand, touchant, triste et noble! qu'elle est belle! qu'elle a de grâces! car toute sa personne se discerne sous sa draperie! Quel caractère cette pittoresque draperie donne à sa tête et à ses bras! qu'elle est bien posée! qu'elle embrasse bien tendrement tout ce qui reste de ce qui lui fut cher!

Belle, très-belle composition; beau poëme. L'affliction, la tristesse, la douleur, s'en élancent vers l'âme de tout côté. Lorsque je me rappelle cette esquisse, et en même temps nos scènes sépulcrales de théâtre, nos Artémises de coulisse, et leurs confidentes poudrées, frisées, en panier, avec le grand mouchoir blanc à la main, je jure sur mon âme que je ne verrai jamais ces insipides parades de la tristesse; et je tiendrai parole.

Deshays composa cette esquisse dans les derniers moments de sa vie. Le froid de la mort allait glacer ses mains, et rendre le crayon défaillant entre ses doigts; mais la particule éternelle, divine, avait toute son énergie. Archimède voulut que la sphère inscrite au cylindre fût gravée sur son tombeau : il faudrait graver cette esquisse sur celui de Deshays. Mais à propos, mon ami, savez-vous que M. le chevalier Pierre s'est offert amicalement à terminer celle du comte de Comminges? Lorsque Apelle fut mort, il ne se trouva personne qui osât achever la *Vénus* qu'il avait commencée. Nous avons, comme vous voyez, des artistes qui sentent mieux leur force; c'est une douce et belle chose que le témoignage de notre propre conscience nous rend de notre mérite! Sans plaisanter, Pierre a fait une chose honnête; il a proposé au ministre de peindre la chapelle des Invalides sur les esquisses de Van Loo. J'avais oublié ce trait, qui n'est pas vain [1].

J'ai vu naître et mourir Deshays. J'ai vu tout ce qu'il a produit de grandes compositions : son *Saint André adorant sa croix*; le même *conduit au martyre*; son insolent et sublime *Saint Victor bravant le proconsul et renversant les idoles*. Deshays avait conçu qu'un militaire fanatique, un homme exposant par état sa vie pour un autre homme, devait avoir un caractère particulier, lorsqu'il s'agissait de la gloire de son Dieu. J'ai vu son

1. Ce dernier mot est un sarcasme sanglant contre le présomptueux M. Pierre. (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

Saint Benoît moribond à la sainte table; sa *Tentation de Joseph*, où il avait osé montrer le Joseph homme, et non une bête brute; son *Mariage de la Vierge*, beau dans un temple, quoique le costume demandât qu'il fût célébré dans une chambre. Deshays avait l'imagination étendue et hardie. C'était un faiseur de grandes machines qu'on retrouve malade, agonisant; mais qu'on retrouve encore dans son *Saint Jérôme méditant sur la fin dernière*, son *Saul renversé sur le chemin de Damas*, et son *Achille luttant contre les eaux du Simoïs et du Scamandre*, ouvrages chauds de projet et de pratique. Sa manière est grande, fière et noble. C'est lui qui entendait la distribution des plans, et qui savait donner un aspect pittoresque aux figures, et de l'effet à l'ordonnance! Il avait le dessin ferme, ressenti, fortement articulé, un peu carré; il sacrifiait sans balancer les détails à l'ensemble. On rencontre dans ses ouvrages de grandes parties d'ombres, des repos qui soulagent l'œil et jettent de la clarté. Sans finesses, sans précieux, son coloris est solide, vigoureux et propre à son genre. On reproche toutefois à ses hommes des tons jaunâtres et d'un rouge presque pur, et à ses femmes, une fraîcheur un peu fardée. Son Joseph a bien fait voir que la grâce et la volupté ne lui étaient point étrangères; mais sa grâce et sa volupté conservent quelque chose de sévère et de noble. Les dessins qu'il a laissés achèvent de donner une haute idée de son talent; le goût, la pâte moelleuse du crayon, et la chaleur, y font pardonner les incorrections et les formes outrées. On parle d'études de têtes, qu'il a dessinées avec tant d'art et de sentiment, qu'elles peuvent entrer dans les mêmes portefeuilles, avec les restes des plus grands maîtres. On avait conçu de Deshays les plus grandes espérances; et il a été regretté. Van Loo avait plus de technique; mais il n'était pas à comparer à Deshays pour la partie idéale et de génie. Son père, mauvais peintre à Rouen, sa patrie, lui mit le crayon à la main; il étudia successivement sous Collin de Vermont, Restout, Boucher et Van Loo. Il risquait de perdre, sous Boucher, tout le fruit des leçons des autres, la sagesse et la grandeur de l'ordonnance, l'intelligence de la lumière et des ombres, l'effet des grandes masses et leur imposant. Le plaisir dissipa ses premières années; cependant il gagna le prix de l'Académie et partit pour Rome. Le silence et la tristesse de cette villace lui déplurent, et il s'y

ennuya. Dans l'impossibilité de revenir à Paris chercher la dissipation nécessaire à un caractère bouillant comme le sien, le voilà qui se livre à l'examen des chefs-d'œuvre de l'art, et son génie qui se réveille. Il revient à Paris, il épouse la fille aînée de Boucher. Le mariage ne change pas les mauvaises mœurs : il meurt âgé de trente-cinq ans, victime de ses goûts inconsidérés. Lorsque je compare le peu de temps que nous donnons au travail, avec les progrès surprenants que nous faisons, je pense qu'un homme d'une capacité commune, mais d'un tempérament fort et robuste, qui prendrait les livres à cinq heures du matin, et qui ne les quitterait qu'à neuf du soir, littérateur comme on est chaudronnier, saurait à quarante-cinq ans tout ce qu'il est possible de savoir.

BACHELIER.

39. LA CHARITÉ ROMAINE. CIMON DANS LA PRISON, ALLAITÉ PAR SA FILLE[1].

Monsieur Bachelier, il est écrit : *Nil facies, invita Minerva.* On ne viole guère d'autres femmes; mais Minerve, point. La sévère et stricte déesse vous a dit : « Et lorsque vous assommez Abel avec une mâchoire d'âne, et lorsque vous saisissez notre Sauveur, bien malheureux de retomber entre vos mains au sortir de celles des Juifs, et en cent occasions tu ne feras rien qui vaille, on ne me viole point. » Vous vous êtes assez vainement tourmenté, que ne revenez-vous à vos fleurs et à vos animaux? Voyez alors comme Minerve vous sourit; comme les fleurs s'épanouissent sur votre toile, comme ce cheval bondit et rue; comme ces chiens aboient, mordent et déchirent! Prenez-y garde, Minerve vous abandonnera tout à fait. Vous ne saurez pas peindre l'histoire; et lorsque vous voudrez peindre des fleurs et des animaux, et que vous appellerez Minerve, Minerve, dépitée contre un enfant qui n'en veut faire qu'à sa tête, ne

1. Tableau de 4 pieds de haut sur 3 de large. — Actuellement au Louvre, n° 4 de l'École française. Ce tableau avait remplacé en 1764, dans les salles de l'ancienne Académie de peinture, le tableau de réception de Bachelier : *la Mort d'Abel,* qu'il avait été autorisé à retirer. Il y en a une petite gravure sur bois dans l'article *Bachelier* de l'*Histoire des Peintres,* de M. Ch. Blanc.

reviendra pas; et vos fleurs seront pâles, ternes, flétries, passées; vos animaux n'auront plus ni action ni vérité; et ils seront aussi froids, aussi maussades que vos personnages humains. Je crains bien, même, que ma prophétie ne soit déjà à demi accomplie. Vous cherchez des effets singuliers et bizarres; ce qui marque toujours la stérilité d'idées et le défaut de génie. Dans cette *Charité romaine*, vous avez voulu faire un tour de force, en éclairant votre toile par une lumière d'en haut; quand vous y auriez réussi à tenir tous les artistes suspendus d'admiration, cela n'eût point empêché l'homme de goût, en vous mettant sur la ligne de Rembrandt, une fois, sans conséquence, d'examiner la situation de vos personnages, le dessin, le caractère, les passions, les expressions, les têtes, les chairs, la couleur, les draperies, et de vous dire, en hochant de la tête : *Nil facies.*

La *Charité romaine* de Bachelier n'a que deux figures; une femme qui est descendue au fond d'un cachot pour y nourrir, du lait de ses mamelles, un vieillard condamné à y périr de la faim. La femme est assise; on la voit de face : elle est penchée sur le vieillard qui est étendu à ses pieds, la tête posée sur ses genoux, et qu'elle allaite, on ne sait pas trop comment, car l'attitude n'est pas commode pour cette action. Cette scène est éclairée par un seul jour qui tombe du haut d'une voûte percée.

Ce jour a placé la tête de cette femme dans la demi-teinte ou dans l'ombre. L'artiste a eu beau se tourmenter, se désespérer, sa tête est devenue ronde et noirâtre, couleur et forme qui, jointes à un nez aquilin ou droit, lui donnent la physionomie bizarre de l'enfant d'une Mexicaine qui a couché avec un Européen, et où les traits caractéristiques des deux nations sont brouillés.

Vous avez voulu que votre vieillard fût maigre, sec et décharné, moribond, et vous l'avez rendu hideux à faire peur. La touche extrêmement dure de sa tête, ces os proéminents, ce front étroit, cette barbe hérissée, lui ôtent la figure humaine; son cou, ses bras, ses jambes ont beau réclamer, on le prend pour un monstre, pour l'hyène, pour tout ce qu'on veut, excepté pour un homme; et cette femme qui demandait à Duclos, le secrétaire de l'Académie, quelle bête c'était là, ne voyait point

mal. Pour la couleur et le dessin, si c'était l'imitation d'un grand pain d'épice, ce serait un chef-d'œuvre. Mais, dans le vrai, c'est une belle pièce de chamois jaune artistement ajustée sur un squelette ouaté par-ci par-là. Pour votre femme, le bras en est mal dessiné; le raccourci ne s'en sent pas; ses mains sont mesquines; celle qui soutient la tête ne se discerne point; et ce genou, sur lequel la tête de votre vilaine bête humaine est posée, d'où vient-il? à qui appartient-il? Vous ne savez pas seulement imiter le fer; car la chaîne qui attache cet homme n'en est pas.

La seule chose que vous ayez bien faite sans le savoir, c'est de n'avoir donné à votre vieillard et à votre femme aucun pressentiment qu'on les observe. Cette frayeur dénature le sujet, en ôte l'intérêt, le pathétique, et ce n'est plus une charité. Ce n'est pas au moins qu'on ne pût très-bien ouvrir une fenêtre grillée sur le cachot, et même placer un soldat, un espion à cette fenêtre; mais si le peintre a du génie, ce soldat ne sera aperçu ni du vieillard, ni de la femme qui l'allaite. Il ne le sera que du spectateur, qui retrouvera sur son visage l'impression qu'il éprouve, l'étonnement, l'admiration et la joie; et pour vous dire un petit mot consolant, je suis encore moins choqué de votre hideux vieillard que du vieillard titonisé de M. La Grenée, parce qu'une chose hideuse me blesse moins qu'une petite chose. Votre idée du moins était forte. Votre femme n'est point cette femme à joues larges, à visage long et sévère, à belles et grandes mamelles que je désire; mais ce n'est pas non plus une jeune fillette qui prétende à l'élégance et à la belle gorge.

Encore une fois, je vous le répète, le goût de l'extraordinaire est le caractère de la médiocrité. Quand on désespère de faire une chose belle, naturelle et simple, on en tente une bizarre. Croyez-moi, revenez au jasmin, à la jonquille, à la tubéreuse, au raisin; et craignez de m'avoir cru trop tard. C'est un peintre unique dans son genre que ce Rembrandt! Laissez là le Rembrandt, qui a tout sacrifié à la magie du clair-obscur. Il a fallu posséder cette qualité au degré le plus éminent pour en obtenir le pardon du noir, de l'enfumé, de la dureté, et des autres défauts qui en ont été des suites nécessaires. Et puis, ce Rembrandt dessinait : il avait une touche; et

quelle touche! des expressions, des caractères! Et tout cela, l'aurez-vous? quand l'aurez-vous?

40. UN ENFANT ENDORMI[1].

Il est étendu sur le dos; sa chemise, retroussée jusque sous le menton, montre un si énorme ventre, si tendu, qu'on craint qu'il n'aille crever. Il a une jambe nue, et l'autre chaussée. La chaussure de la jambe nue est à côté de lui; l'autre jambe est élevée, et pose sur je ne sais quoi de rond et de creux. On m'a dit que c'était la partie de son vêtement que nous appelons un corps. Une guirlande de raisins serpente sur ses cuisses et autour de lui. Il en a un plein panier derrière sa tête.

Mauvais tableau, *an insignificant thing*, dirait un Anglais. Cet enfant est un petit pourcelet, qui a tant mangé de raisins qu'il n'en peut plus, et qu'il est près d'en crever. Oui, voilà ce que le peintre a voulu faire; mais il a fait un enfant noyé, et dont le ventre s'est distendu par un long séjour au fond de l'eau. J'en appelle à la couleur livide. Il ne dort pas, il est mort; qu'on aille avertir ses parents; qu'on fouette ses petits frères, afin que le même accident ne leur arrive pas; qu'on enterre celui-ci, et qu'il n'en soit plus parlé.

41. TABLEAU DE FRUITS DANS UN PANIER, ÉCLAIRÉS PAR UNE BOUGIE.

A droite, sur une table, on voit un panier de fruits. On a lié à la partie supérieure de l'anse un gros bouquet de fleurs. Il y a à côté du panier une bougie allumée dans son flambeau. Autour du flambeau, des poires et des raisins [2].

Bel effet de lumière, certainement. Tableau piquant. Travail difficile et achevé avec succès. Morceau vigoureux de couleur et de touche. C'est la vérité. Mais il faut avouer qu'on s'est bien fatigué pour ôter à ces fleurs leur éclat, les dépouiller de

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces sur 2 pieds.

2. Cette description se rapporte à celle d'un tableau vendu 59 francs, vente du marquis de Menars (Marigny) en 1782. Le livret dit, en effet, que ce tableau lui appartenait. Cependant l'*Histoire des Peintres* croit que le tableau de Bachelier de cette vente avait été peint en 1760, et remplace les poires par des pêches.

leur velouté, et priver ces fruits de leur fraîcheur et de cette vapeur humide et légère qui les couvrait; car voilà l'effet de la lumière artificielle. J'excuserais bien, si je voulais, le choix de cet instant. Ce serait une partie de la collation de quelques amis que l'artiste avait rassemblés le soir autour de la même table; les amis s'en sont allés; et le peintre a passé le reste de la nuit à peindre les restes du dessert. Ce gros bouquet de fleurs a été attaché à l'anse du panier, après coup, de fantaisie. S'il y eût été auparavant, on n'aurait su par où le prendre pour l'apporter. La lumière bleuâtre de la bougie se mêlant au vert jaunâtre de ces poires, les a teintes d'un vert cru, sourd et foncé qui ôte l'envie d'en manger. Belle chose pourtant, mais un peu bizarre.

42. DEUX TABLEAUX REPRÉSENTANT DES FLEURS DANS DES VASES[1].

Ces vases regorgent de fleurs. Ils sont sans goût; et les fleurs y sont disposées sans élégance. Il y a quelques fruits répandus autour. Eh bien, monsieur Bachelier, ne vous l'avais-je pas bien dit? Minerve s'est retirée; et qui sait si elle reviendra? Ces tableaux sont froids et faibles de couleur. Vos fleurs n'ont plus la même beauté; et tout cela reste fade et blanchâtre sur le fond, qui est un ciel.

43. TABLEAUX PEINTS AVEC DE NOUVEAUX PASTELS PRÉPARÉS A L'HUILE.

On voit dans un de ces tableaux une femme, le coude appuyé sur une table où il y a des plumes, de l'encre et du papier. Elle présente une lettre fermée à une esclave debout. L'esclave a de l'humeur, de la mauvaise, s'entend, et non de l'humeur de peintre. Elle ne paraît pas disposée à obéir à la maîtresse. La maîtresse a l'air un peu maussade, et l'esclave l'est beaucoup.

Monsieur Bachelier, laissez là votre secret, et allez remercier M. Chardin, qui a eu celui de si bien cacher votre tableau que personne que moi ne l'a vu.

1. Ils ont 4 pieds 6 pouces de large sur 3 pieds de haut.

Il me semble que quand on prend le pinceau, il faudrait avoir quelque idée forte, ingénieuse, délicate ou piquante, et se proposer quelque effet, quelque impression. Donner une lettre à porter est une action si commune qu'il faut absolument la relever par quelque circonstance particulière, ou par une exécution supérieure. Il y a bien peu d'artistes qui aient des idées; et il n'y en a presque pas un seul qui puisse s'en passer. Oui, sans doute, il est permis à Chardin de montrer une cuisine. avec une servante penchée sur son tonneau et rinçant sa vaisselle; mais il faut voir comme l'action de cette servante est vraie, comme son juste dessine le haut de sa figure, et comme les plis de ce cotillon dessinent tout ce qui est dessous. Il faut voir la vérité étonnante de tous les ustensiles de ménage, et la couleur et l'harmonie de toute la petite composition. Point de milieu, ou des idées intéressantes, un sujet original, ou un faire étonnant; le mieux serait de réunir les deux, et la pensée piquante et l'exécution heureuse. Si le sublime du technique n'y était pas, l'idéal de Chardin serait misérable. Retenez bien cela, monsieur Bachelier.

CHALLE.

44. HECTOR REPROCHANT A PARIS SA LACHETÉ.

Pâris et Ménélas se rencontrent dans la mêlée. Ils en viennent aux mains. Le combat n'était pas égal. Pâris allait périr, et Ménélas être vengé, lorsque Vénus enlève Pâris et le transporte à côté d'Hélène. On offre un sacrifice à la déesse, en action de grâce de la conservation de Pâris. Des femmes brûlent des parfums sur un autel; d'autres sont occupées à former un concert qu'elles suspendent à la vue d'Hector. Pour juger si l'Hector de Challe est l'Hector d'Homère, voyons si le discours que le vieux poëte a fait tenir à son personnage, conviendrait par hasard au personnage de notre peintre. Voici comment Hector parle à Pâris dans l'*Iliade*.

« Malheureux! qui n'as pour toi que ta beauté, indigne et vil séducteur de femmes, plût aux dieux que tu ne fusses jamais né, ou que tu fusses mort au berceau! Et ne vaudrait-il pas mieux cent fois que ce souhait fût accompli, que de te voir déshonoré? N'entends-tu pas d'ici les ris insultants et la raillerie

amère de ces Grecs? Ils te jugeaient sur l'apparence; ils te croyaient une âme et du courage; et tu n'as rien de cela. Le beau projet que de passer les mers, pour corrompre des étrangères et entraîner les compagnons de ton voyage dans la même débauche! Il sied bien à un lâche tel que toi d'enlever à un brave homme sa femme! La suite de ta perfidie, c'est d'accabler ton père de douleur, d'attirer mille maux sur ta famille, sur tout un peuple, et de te couvrir d'ignominie. Que n'attendais-tu ce Ménélas que tu as si bassement outragé? Tu aurais connu quel homme c'était. Tu aurais vu à quoi t'auraient servi et cette beauté dont tu es si vain, et cet art de jouer de la flûte, et ces charmes que tu tiens de la déesse qui te protége, et cette longue chevelure, lorsqu'elle aurait été traînée dans la poussière. Je n'entends rien à la patience des Troyens. S'ils n'étaient pas aussi pusillanimes que des enfants, il y a longtemps qu'ils t'auraient accablé de pierres; et que tu aurais reçu la digne récompense des maux que tu attires sur leurs têtes. » (*Iliade*, chant III.)

Quelle force! quelle vérité! C'est ainsi que parle l'Hector du vieil Homère. Otez, ajoutez un mot à ce discours, si vous l'osez... Et notre tableau?... Je vous entends; mais m'était-il permis de passer devant la statue de mon dieu, sans la saluer? Homère salué, j'en viens à M. Challe. Mais comment vous rendrai-je la confusion de tous ces objets, la fausse somptuosité de ce palais, la pauvre richesse de toute cette composition?

La toile offre d'abord un des appartements du palais de Priam; c'est un des plus riches, mais non du meilleur goût. Un grand vestibule en marbre de toutes couleurs s'ouvre sur le fond, un peu vers la droite. Hector seul occupe le milieu de la toile. Il a le visage tourné sur Pâris et sur Hélène. Il parle ou il écoute; je ne sais lequel des deux. Derrière lui, vers la gauche, deux femmes qui paraissent étonnées. Est-ce de sa présence ou de son discours? je n'en sais rien. Entre Hector et ces femmes, un groupe nombreux d'autres femmes étendues à terre, tenant différents instruments dans leurs mains, et dont la venue d'Hector a suspendu le concert. Sur un plan plus proche du devant de la toile, Hélène et Pâris: Pâris nonchalamment couché, et Hélène assise à côté de lui. Derrière Pâris, trois

femmes ajustant sa tête, qui devrait être charmante. Les concertantes ont eu l'honnêteté de faire taire leurs instruments; celles-ci continuent la toilette de Pâris. Derrière Hélène et Pâris, d'autres femmes, les yeux fixés sur Hector... Aurez-vous bientôt fini? dites-vous... Attendez, attendez; vous n'y êtes pas. Sur un plan plus élevé, tout à fait sur la gauche, Vénus et son fils, apparemment sur un autel. A l'extrémité de la toile et sur le devant quelques jeunes filles... M'avez-vous suivi? cela s'est-il arrangé dans votre tête? Eh bien! vous connaissez le côté gauche du tableau. Voici le côté droit... Je vous ai parlé d'un beau vestibule qui s'ouvre sur le fond. A côté de ce vestibule, imaginez une niche. Placez dans cette niche une figure, celle que vous voudrez. Élevez là un autel rond. Allumez sur cet autel un brasier ardent. Qu'une femme debout jette sur ce brasier des parfums. Accroupissez à ses pieds une autre femme qui tienne un pigeon, qu'on va sacrifier sans doute. Placez sa cage à pigeon à côté d'elle. Répandez autour de ces femmes, et vers les suivantes, quelques pièces d'étoffes et de tapisseries. Asseyez à terre une femme, et supposez auprès d'elle des pelotons de laine. Celle-ci a l'air de se moquer d'Hector et de ses remontrances. Elle regarde Hélène, et paraît, ou envier son sort, ou approuver ses discours, si c'est elle qui parle. Continuez à tourner autour de l'autel, et vous trouverez trois femmes, dont deux ne semblent pas non plus dédaigner le sort et les raisons de leur maîtresse. Pour la troisième, elle fait ce qu'on appelle en peinture boucher un trou... Ah! mon ami, je respire; et vous aussi sans doute... Il faut, en vérité, que j'aie une imagination bien complaisante, pour s'être chargée de tout cela. Et vous espérez peut-être que je vais vous faire la critique détaillée de ce monde? Oh! que non; vous voulez que je finisse, et nous ne finirions jamais. Au reste, comptez que cette description est exacte; à peu de chose près, c'est un tour de force... de ma part s'entend.

Commençons par Hector. *Eheu, quantum mutatus ab illo Hectore, qui quondam, etc...* Quelle différence entre cet Hector et celui du poëte! Il est raide, il est froid; il ne se doute seulement pas du discours qu'il a à tenir. Où est la colère? où est l'indignation? où est le mépris? Dans le poète, mon ami. C'est un Hector bien académiquement posé, ramenant bien un de

ses bras vers l'autel, pour contraster avec le corps. Le discours d'Homère aurait inspiré, à tout autre que Challe, une attitude, une action vraie. C'est un pauvre comédien de campagne; et puis il est de la plus mauvaise couleur et fait pour discorder.

Et ce Pâris, il n'est guère moins changé. Est-ce là celui que Vénus avait doué de la beauté, qui avait les charmes et la grâce, et dont la chevelure enlaçait tous les cœurs?

Hélène est pâle, blafarde, tirée, sucée, l'air d'une catin usée et malsaine. Je veux mourir si je me fiais à cette femme; elle a des taches verdâtres et livides. Lorsque Priam la fit appeler, et qu'elle se présenta devant les vieillards troyens, au lieu de s'écrier tout d'une voix : « Ah! qu'elle est belle! Mais regardez-la; elle ressemble aux immortelles, jusqu'à inspirer la vénération comme elles; » s'ils avaient vu celle de Challe, ils auraient dit : « Ce n'est que cela; qu'on la rende bien vite; elle ne tardera pas à nous venger de nos ennemis. » Puis se tournant vers Priam, ils auraient ajouté à voix basse : « Vous ne feriez pas mal de consulter, sur la santé de votre jeune libertine, le Keyser[1] de Pergame. »

Les armes de Pâris sont si près d'elle, qu'on la croirait assise dessus. Les femmes qui l'environnent tiennent de sa couleur et me sont tout aussi suspectes.

Et puis, ni pieds ni mains dessinés : des têtes plus ignobles! Le tout un modèle de dissonance et d'enharmonie à proposer aux élèves. Nulle unité d'intérêt. On ne sait à qui entendre. Entre les figures, les unes sont à l'Hector; les autres à Hélène; et moi, à rien. Serviteur à M. Challe.

Vous savez du reste ce que je pense du fond, de la décoration et de l'architecture.

Comme si les défauts de cette composition ne sortaient pas assez d'eux-mêmes, imaginez que cet espiègle de Chardin a placé du même côté, et à la même hauteur, deux morceaux de Vernet et cinq morceaux de lui, qui sont autant de chefs-d'œuvre de vérité, de couleur et d'harmonie. Monsieur Chardin, on ne fait pas de ces tours-là à un confrère; vous n'avez pas besoin de ce repoussoir, pour vous faire venir en avant.

1. M. de Keyser avait un secret contre les maladies vénériennes. Il venait de le vendre au roi en 1762.

Le tableau de Challe a dix-huit pieds de large sur douze de haut; c'est, ma foi, une des plus grandes sottises qu'on ait jamais faites en peinture. Mais ce pauvre Challe n'est plus jeune. Dites-moi donc ce que nous en pourrions faire; car je ne saurais plus souffrir qu'il peigne. Je sais bien que vous autres défenseurs de la *Fable des Abeilles*[1], vous me direz que cela enrichit le marchand de toile, le marchand de couleurs, etc. Au diable les sophistes; il n'y a rien de bien ni de mal avec eux. Ils devraient être gagés par la Providence.

CHARDIN.

Vous venez à temps, Chardin, pour récréer mes yeux, que votre confrère Challe avait mortellement affligés. Vous revoilà donc, grand magicien avec vos compositions muettes! Qu'elles parlent éloquemment à l'artiste! Tout ce qu'elles lui disent sur l'imitation de la nature, la science de la couleur, et l'harmonie! Comme l'air circule autour de ces objets! La lumière du soleil ne sauve pas mieux les disparates des êtres qu'elle éclaire. C'est celui-là qui ne connaît guère de couleurs amies, de couleurs ennemies!

S'il est vrai, comme le disent les philosophes, qu'il n'y a de réel que nos sensations; que ni le vide de l'espace, ni la solidité même des corps n'est peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons; qu'ils m'apprennent, ces philosophes, quelle différence il y a pour eux, à quatre pieds de tes tableaux, entre le Créateur et toi.

Chardin est si vrai, si vrai, si harmonieux, que quoiqu'on ne voie sur sa toile que la nature inanimée, des vases, des bouteilles, du pain, du vin, de l'eau, des raisins, des fruits, des pâtés, il se soutient et peut-être vous enlève à deux des plus beaux Vernet, à côté desquels il n'a pas balancé de se mettre. C'est, mon ami, comme dans l'univers, où la présence d'un homme, d'un cheval, d'un animal, ne détruit point l'effet d'un bout de roche, d'un arbre, d'un ruisseau. Le ruisseau, l'arbre, le bout de roche intéressent moins sans doute que l'homme, la femme, le cheval, l'animal; mais ils sont également vrais.

1. Ouvrage de Mandeville où il est démontré que les vices des particuliers servent au bien général. Déjà cité par Diderot.

Il faut, mon ami, que je vous communique une idée qui me vient, et qui peut-être ne me reviendrait pas dans un autre moment; c'est que cette peinture qu'on appelle de genre, devrait être celle des vieillards ou de ceux qui sont nés vieux. Elle ne demande que de l'étude et de la patience. Nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité; et puis c'est tout. Or, vous savez que le temps où nous nous mettons à ce qu'on appelle, d'après l'usage plutôt que d'après l'expérience, la recherche de la vérité, la philosophie, est précisément celui où nos tempes grisonnent, et où nous aurions mauvaise grâce à écrire une lettre galante. Réfléchissez à cette ressemblance des philosophes avec les peintres de genre. Mais à propos, mon ami, de ces cheveux gris, j'en ai vu ce matin ma tête tout argentée; et je me suis écrié comme Sophocle, lorsque Socrate lui demandait comment allaient les amours : « *A domino agresti et furioso profugi.* J'échappe au maître sauvage et furieux. »

Je m'amuse ici à causer avec vous d'autant plus volontiers, que je ne vous dirai de Chardin qu'un seul mot; et le voici : choisissez son site; disposez sur ce site les objets comme je vais vous les indiquer, et soyez sûr que vous aurez vu ses tableaux.

Il a peint les *Attributs des sciences*, les *Attributs des arts*, ceux *de la musique* [1]; des *Rafraîchissements*, des *Fruits*, des *Animaux*. Il n'y a presque point à choisir; ils sont tous de la même perfection. Je vais vous les esquisser le plus rapidement que je pourrai.

45. LES ATTRIBUTS DES SCIENCES.

On voit sur une table couverte d'un tapis rougeâtre, en allant, je crois, de la droite à la gauche, des livres posés sur la tranche, un microscope, une clochette, un globe à demi caché

1. Ces sujets ont été plusieurs fois répétés avec des variantes par Chardin. M. Laperlier possédait les *Attributs des sciences* et les *Attributs des arts*, datés de 1731. Le Louvre possède les *Attributs des arts* datés de 1765, qui lui viennent du château de Choisy où étaient aussi placés comme dessus de portes les *Attributs des sciences* et ceux *de la musique*. Ces derniers appartiennent aujourd'hui à M. Eudoxe Marcille. Il y a en outre un tableau représentant les *Attributs des arts* à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg.

d'un rideau de taffetas vert, un thermomètre, un miroir concave sur son pied, une lorgnette avec son étui, des cartes roulées, un bout de télescope.

C'est la nature même, pour la vérité des formes et de la couleur, les objets se séparent les uns des autres, avancent, reculent, comme s'ils étaient réels; rien de plus harmonieux, et nulle confusion, malgré leur nombre et le petit espace.

46. LES ATTRIBUTS DES ARTS.

Ici ce sont des livres à plat, un vase antique, des dessins, des marteaux, des ciseaux, des règles, des compas, une statue en marbre, des pinceaux, des palettes, et autres objets analogues. Ils sont posés sur une espèce de balustrade. La statue est celle de la fontaine de Grenelle [1], le chef-d'œuvre de Bouchardon. Même vérité, même couleur, même harmonie.

47. LES ATTRIBUTS DE LA MUSIQUE [2].

Le peintre a répandu sur une table couverte d'un tapis rougeâtre, une foule d'objets divers, distribués de la manière la plus naturelle et la plus pittoresque; c'est un pupitre dressé; c'est devant ce pupitre un flambeau à deux branches; c'est par derrière une trompette et un cor de chasse, dont on voit le concave de la trompe par-dessus le pupitre; ce sont des hautbois, une mandore, des papiers de musique étalés, le manche d'un violon avec son archet, et des livres posés sur la tranche. Si un être animé malfaisant, un serpent, était peint aussi vrai, il effrayerait.

48. RAFRAICHISSEMENTS, FRUITS ET ANIMAUX.

Imaginez une fabrique carrée de pierre grisâtre, une espèce de fenêtre avec sa saillie et sa corniche. Jetez, avec le plus de noblesse et d'élégance que vous pourrez, une guirlande de gros verjus qui s'étende le long de la corniche, et qui retombe sur les deux côtés. Placez dans l'intérieur de la fenêtre un

1. Ce morceau de sculpture orne encore aujourd'hui la fontaine de la rue de Grenelle. (Br.)

2. Ces trois tableaux ont 3 pieds 10 pouces de large sur 3 pieds 10 pouces de haut.

verre plein de vin, une bouteille, un pain entamé, d'autres carafes qui rafraîchissent dans un seau de faïence, un cruchon de terre, des radis, des œufs frais, une salière, deux tasses à café servies et fumantes; et vous verrez le tableau de Chardin. Cette fabrique, de pierre large et unie, avec cette guirlande de verjus qui la décore, est de la plus grande beauté. C'est un modèle pour la façade d'un temple de Bacchus.

48. PENDANT DU PRÉCÉDENT TABLEAU.

La même fabrique de pierre; autour, une guirlande de gros raisins muscats blancs; en dedans, des pêches, des prunes, des carafes de limonade dans un seau de fer-blanc peint en vert, un citron pelé et coupé par le milieu, une corbeille pleine d'échaudés, un mouchoir de Masulipatam pendant en dehors, une carafe d'orgeat, avec un verre qui en est à moitié plein. Combien d'objets! quelle diversité de formes et de couleurs! Et cependant quelle harmonie! quel repos! Le mouchoir est d'une mollesse à étonner.

48. TROISIÈME TABLEAU DE RAFRAICHISSEMENTS A PLACER ENTRE LES DEUX PREMIERS.

S'il est vrai qu'un connaisseur ne puisse se dispenser d'avoir au moins un Chardin, qu'il s'empare de celui-ci : l'artiste commence à vieillir. Il a fait quelquefois aussi bien, jamais mieux. Suspendez par la patte un oiseau de rivière; sur un buffet au-dessous, supposez des biscuits entiers et rompus, un bocal bouché de liége et rempli d'olives, une jatte de la Chine peinte et couverte, un citron, une serviette déployée et jetée négligemment, un pâté sur un rondin de bois, avec un verre à moitié plein de vin. C'est là qu'on voit qu'il n'y a guère d'objets ingrats dans la nature, et que le point est de les rendre. Les biscuits sont jaunes, le bocal est vert, la serviette blanche, le vin rouge; et ce jaune, ce vert, ce blanc, ce rouge, mis en opposition, récréent l'œil par l'accord le plus parfait. Et ne croyez pas que cette harmonie soit le résultat d'une manière faible, douce et léchée; point du tout; c'est partout la touche la plus vigoureuse. Il est vrai que ces objets ne changent point

sous les yeux de l'artiste. Tels il les a vus un jour, tels il les retrouve le lendemain. Il n'en est pas ainsi de la nature animée. La constance n'est l'attribut que de la pierre.

49. UNE CORBEILLE DE RAISINS.

C'est tout le tableau ; dispersez seulement autour de la corbeille quelques grains de raisins séparés, un macaron, une poire, et deux ou trois pommes d'api. On conviendra que des grains de raisins séparés, un macaron, des pommes d'api isolées, ne sont favorables ni de forme, ni de couleur ; cependant qu'on voie le tableau de Chardin.

49. UN PANIER DE PRUNES.

Placez sur un banc de pierre un panier d'osier plein de prunes, auquel une méchante ficelle serve d'anse, et jetez autour, des noix, deux ou trois cerises, et quelques grapillons de raisin.

Cet homme est le premier coloriste du Salon, et peut-être un des premiers coloristes de la peinture. Je ne pardonne point à cet impertinent Webb, d'avoir écrit un traité de l'art, sans citer un seul Français. Je ne pardonne pas davantage à Hogarth d'avoir dit que l'École française n'avait pas même un médiocre coloriste. Vous en avez menti, monsieur Hogarth ; c'est, de votre part, ignorance ou platitude. Je sais bien que votre nation a le tic de dédaigner un auteur impartial, qui ose parler de nous avec éloge; mais faut-il que vous fassiez bassement la cour à vos concitoyens, aux dépens de la vérité? Peignez, peignez mieux, si vous pouvez. Apprenez à dessiner et n'écrivez point. Nous avons, les Anglais et nous, deux manies bien diverses. La nôtre est de surfaire les productions anglaises ; la leur est de déprécier les nôtres. Hogarth vivait encore il y a deux ans. Il avait séjourné en France ; et il y a trente ans que Chardin est un grand coloriste.

Le faire de Chardin est particulier. Il a de commun avec la manière heurtée, que de près on ne sait ce que c'est, et qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée, et finit par être celui de la nature même. Quelquefois aussi, il vous plaît presque égale-

ment de près et de loin. Cet homme est au-dessus de Greuze de toute la distance de la terre au ciel, mais en ce point seulement. Il n'a point de manière; je me trompe, il a la sienne. Mais puisqu'il a une manière sienne, il devrait être faux dans quelques circonstances, et il ne l'est jamais. Tâchez, mon ami, de vous expliquer cela. Connaissez-vous en littérature un style propre à tout? Le genre de peinture de Chardin est à la vérité le plus facile; mais aucun peintre vivant, pas même Vernet, n'est aussi parfait dans le sien.

Je me rappelle *deux paysages* de feu Deshays, dont je ne vous ai rien dit. C'est que ce n'est rien; c'est qu'ils sont tous les deux d'un dur, aussi dur... que ces derniers mots.

SERVANDONI [1].

Ce Servandoni est un homme que tout l'or du Pérou n'enrichirait pas. C'est le Panurge de Rabelais, qui avait quinze mille moyens d'amasser, et trente mille de dépenser. Grand machiniste, grand architecte, bon peintre, sublime décorateur, il n'y a aucun de ses talents qui ne lui ait valu des sommes immenses. Cependant il n'a rien et n'aura jamais rien. Le roi, la nation, le public, ont renoncé au projet de le sauver de la misère. On lui aime autant les dettes qu'il a, que celles qu'il ferait.

50. DEUX DESSUS DE PORTE [2].

L'un représente un *Trophée d'armes* et des *Ruines*; l'effet de la lumière en est beau; il est bien colorié; mais je lui préférerais celui où l'on voit des *Rochers*, un *Tombeau*, avec une *Chute d'eau*, quoiqu'on puisse écrire au-dessous de tous les deux, ces mots qui renferment un des mystères de l'art, *parvus videri, sentiri magnus*. On sent grands des objets qu'il a peints petits.

Si l'*Hercule Farnèse* n'est qu'une figure colossale, où toutes les parties de détail, la tête, le cou, les bras, le dos, la poitrine,

1. Jean-Jérôme Servandoni, né à Florence le 22 mai 1695, à la fois peintre, décorateur et architecte, était académicien depuis 1734, et architecte du roi depuis 1732. Il mourut en 1766, pauvre, malgré les faveurs dont l'avaient comblé les principales cours de l'Europe.

2. Tableaux de 4 pieds 8 pouces sur 2 pieds 4 pouces.

le corps, les cuisses, les jambes, les pieds, les articulations, les muscles, les veines, ont suivi proportionnellement l'exagération de la grandeur; dites-moi pourquoi cette figure, réduite à la hauteur ordinaire, reste toujours un Hercule; pourquoi, réduite à quinze pouces de hauteur, c'est encore un Hercule. Cela ne s'explique point, à moins qu'il n'y ait à ces productions énormes quelques formes affectées qui gardent leur excès, tandis que les autres le perdent. Mais à quelles parties de ces figures appartient cette exagération permanente qui subsiste au milieu de la réduction proportionnelle des autres? Je vais tâcher de vous le dire. Permettez que je rompe un peu la monotonie de ces descriptions, et l'ennui de ces mots parasites : heurté, empâté, vrai, naturel, bien colorié, bien éclairé, chaudement fait, froid, dur, sec, moelleux, que vous avez tant entendus, sans ce que vous les entendrez encore, par quelque écart qui nous délasse.

Qu'est-ce que l'Hercule de la fable? C'est un homme fort et vigoureux, qu'elle arme d'une massue, et qu'elle occupe sur les grands chemins, dans les forêts, sur les montagnes, à combattre des brigands et à écraser des monstres. Voilà l'état donné. Sur quelles parties d'un homme de cet état l'exagération permanente doit-elle principalement tomber? Sur la tête? Non; on ne bat pas de la tête, on n'écrase pas de la tête. La tête gardera donc à la rigueur sa proportion naturelle, conformément à la hauteur de la figure. Sur les pieds? Non. Il suffit que les pieds portent bien la figure, et ils le feront, s'ils sont aussi à peu près proportionnés à la hauteur. Sur le cou? Oui, sans doute. C'est l'origine des muscles et des nerfs; et le cou sera exagéré de grosseur, un peu au delà de la proportion donnée. J'en dis autant des épaules, de la poitrine, de tous les muscles propres à ces parties, mais surtout des muscles. Ce sont les bras qui portent la massue, et qui frappent. C'est là que doit être vigoureux un tueur d'hommes, un écraseur de bêtes. Il doit avoir dans les cuisses quelque excès constant et de l'état, puisqu'il est destiné à grimper des rochers, à s'enfoncer dans les forêts, à rôder sur les grands chemins. Tel est en effet l'*Hercule* de Glycon. Regardez-le bien! et vous y reconnaîtrez un système exagéré dans certaines parties désignées par la condition de l'homme, et une exagération qui, s'affaiblissant insensiblement, s'en va avec un art, un goût, un tact

sublimes, rechercher les proportions de la nature commune à ses deux extrémités, et à toutes les parties que la condition de l'homme laisse sans fonctions. Supposez à présent que, de cet Hercule de huit à neuf pieds de haut, vous en fassiez, sur une échelle plus petite, un Hercule de cinq pieds et demi : ce sera encore un Hercule, parce qu'au milieu de la réduction de toutes les parties d'une nature ordinaire et commune, il y en a certaines qui garderont leur excès. Vous le verrez petit ; mais vous le sentirez grand. Plus la partie non exagérée d'une nature ordinaire et commune sera voisine de la partie qui garde son excès, plus vous la trouverez faible ; plus elle en sera éloignée, moins vous en apercevrez la réduction. Tel est encore le caractère de l'*Hercule* de Glycon. C'est de la tête au cou, et non des cuisses aux pieds, qu'on sent fortement le passage d'une nature à l'autre.

Mais à côté de cet Hercule, imaginez un *Mercure*, quelques-unes de ces natures légères, élégantes, sveltes ; faites décroître l'une de ces figures en même proportion que vous ferez croître l'autre ; que le Mercure prenne successivement tout ce que l'Hercule perdra de son exagération permanente, et l'Hercule, successivement tout ce que le Mercure perdra de sa légèreté de condition et d'état ; suivez cette métamorphose idéale, jusqu'à ce que vous ayez deux figures réduites qui se ressemblent parfaitement ; et vous rencontrerez les proportions de l'*Antinoüs*. Qu'est-ce donc que l'Antinoüs? C'est un homme qui n'est d'aucun état ; c'est un fainéant, qui n'a jamais rien fait, et dont aucune des fonctions de la vie n'a altéré les proportions. L'Hercule est l'extrême de l'homme laborieux: l'Antinoüs est l'extrême de l'homme oisif. Il est né grand comme il l'est. C'est un modèle primitif et commun. C'est la figure que vous choisirez pour la plier à toutes sortes de conditions, soit par l'exagération de quelques parties pour les natures fortes, soit par l'affaiblissement de ces parties pour les natures légères, et c'est la connaissance plus ou moins exacte que vous aurez des conditions, qui déterminera les parties sur lesquelles l'excès ou la faiblesse doit tomber. Le difficile, ce n'est pas ce choix. Ce n'est pas là le sublime de Glycon. Ce que je demanderai de vous, c'est que votre système aille insensiblement, des parties que vous aurez affaiblies ou exagérées, rechercher la nature commune ;

en sorte que, grand ou petit, je reconnaisse toujours votre soldat, si c'est à l'état militaire que vous ayez conduit l'Antinoüs; votre portefaix, si c'est un portefaix que vous en avez fait.

Mais, si c'est le dieu de la lumière, si c'est le vainqueur du serpent Python, si l'état a requis de la force, de la grâce, de la grandeur et de la vélocité, vous laisserez à l'Antinoüs toutes ses proportions dans ses parties supérieures. Je dis ses proportions, et non son caractère; car ce sont deux choses diverses : et l'altération se répandant seulement sur les jambes et les cuisses, d'où elle ira rechercher l'Antinoüs graduellement, vous aurez l'*Apollon du Belvédère;* vigoureux d'en haut, véloce par en bas.

C'est ainsi qu'un maquignon expérimenté se fait l'idée d'un beau cheval de bataille. C'est une nature moyenne entre le cheval de trait le plus vigoureux, et le cheval de course le plus léger : et soyez sûr que deux hommes consommés dans le maquignonnage[1] ont, à de très-petites différences près, la même image dans la tête, et avec ces retours délicats de l'exagération à la nature ordinaire et commune.

Voilà, mon ami, un échantillon de la métaphysique du dessin[2]; et il n'y a ni science, ni art qui n'ait la sienne, à laquelle le génie s'assujettit, par instinct, sans le savoir. Par instinct! O la belle raison de métaphysiquer encore! Vous n'y perdrez rien. Ce sera pour un autre endroit. Il y a sur le dessin des choses plus fines encore, que vous ne perdrez pas davantage.

1. Variante de Naigeon : ... dans cet état subalterne.

2. Toute cette théorie subtile peut servir à la solution du problème, comment un Hercule de trois pieds, placé à côté d'un Mercure de proportion colossale, de neuf pieds par exemple, l'Hercule reste toujours un Hercule, c'est-à-dire un homme fort et nerveux, et le Mercure toujours un dieu svelte et léger. Tout état, toute condition de la vie a ses habitudes de corps et de mouvement. Pour des yeux un peu fins, chaque homme porte l'enseigne de son métier avec lui. Un écrivain, un tailleur d'habits, un forgeron, un graveur, un boucher, un boulanger, n'ont entre eux aucune partie du corps qui se ressemble, aucune direction de mouvement qui leur soit commune. C'est toujours faute d'yeux assez perçants, assez exercés, si nous ne remarquons pas entre les individus des dissemblances prodigieuses. Voilà pourquoi on a dit que pour Dieu il n'y aurait point de chef-d'œuvre de l'art. Oh! combien il nous montrerait de balourdises dans l'*Hercule* de Glycon, ou dans l'*Apollon du Belvédère!* (*Note de Grimm.*)

51. DEUX PETITS TABLEAUX DE RUINES ANTIQUES[1].

Cela est noble et grand, et si vous appliquez à ces restes d'architecture les principes que je viens d'établir, vous vous rendrez raison de leur noblesse et de leur grandeur en petit. Ici, il se joint encore aux objets un cortége d'idées accessoires et morales de l'énergie de la nature humaine, de la puissance des peuples. Quelles masses! cela semblait devoir être éternel. Cependant cela se détruit, cela passe, bientôt cela sera passé; et il y a longtemps que la multitude innombrable d'hommes qui vivaient, s'agitaient, s'armaient, se haïssaient, projetaient autour de ces monuments, n'est plus. Parmi ces hommes, il y avait un César, un Démosthène, un Cicéron, un Brutus, un Caton. A leur place, ce sont des serpents, des Arabes, des Tartares, des prêtres, des bêtes féroces, des ronces, des épines. Où régnait la foule et le bruit, il n'y a plus que le silence et la solitude. Les ruines sont plus belles au soleil couchant que le matin. Le matin, c'est le moment où la scène du monde va devenir tumultueuse et bruyante. Le soir, c'est le moment où elle va devenir silencieuse et tranquille : eh bien ! ne voilà-t-il pas que je vais me plonger dans les profondeurs de l'analogie des idées et des sentiments, analogie qui dirige secrètement l'artiste dans le choix de ses accessoires! Mais halte-là! il faut finir.

FRANCISQUE MILLET.

52. UN PAYSAGE, OU SAINTE GENEVIÈVE REÇOIT LA BÉNÉDICTION DE SAINT GERMAIN.

Couleur triste, touche lourde, et puis, un paysage de théâtre, où une marmotte du boulevard, un paysan et une paysanne bariolés et un évêque d'Avranches, tout, ressemble à une scène d'opéra-comique.

53. 54. AUTRES PAYSAGES ET TÊTES EN PASTEL.

Au pont Notre-Dame.

1. De 3 pieds de haut sur 2 pieds 6 pouces de large. — L'édition de l'an IV a omis ce passage ainsi que ceux relatifs à plusieurs des peintres qui suivent, jusqu'à Roslin, et interverti l'ordre des autres.

NONNOTTE[1].

Je ne sais comment celui-ci est entré à l'Académie : il faut que je voie son morceau de réception.

BOIZOT.

56. LES GRACES QUI ENCHAINENT L'AMOUR.

La scène se passe en l'air, où l'on voit un Amour qui se tortille, et des Grâces plus lourdes! plus épaisses! plus maflées!... comme j'en vois aux étaux, lorsque je reviens chez moi par la rue des Boucheries.

57. MARS ET L'AMOUR DISPUTENT SUR LE POUVOIR DE LEURS ARMES[2].

C'est un plaisir que de voir comme M. Boizot a platement parodié en peinture le poëte le plus élégant et le plus délicat de la Grèce. Je n'ai pas le courage de décrire cela. Lisez Anacréon ; et, si vous avez son buste, brûlez devant, le tableau de Boizot ; et qu'il lui soit défendu d'ouvrir jamais un auteur charmant, qui lui inspire d'aussi maussades choses.

LE BEL.

58. PLUSIEURS TABLEAUX DE PAYSAGE.

Je voudrais bien savoir comment Chardin, Vernet et Loutherbourg ne font pas tomber les pinceaux de la main à tous ces gens-là. Homère, Horace, Virgile, ont écrit ; et j'ose bien écrire après eux : allons, monsieur Le Bel, peignez donc. Ici c'est une gorge pratiquée entre des montagnes ; celles de la droite, hautes et dans l'ombre ; celles de la gauches, basses et éclairées, avec quelques passants qui les traversent. Là, c'est

1. Donat Nonnotte, né à Besançon en 1707, élève de Lemoine, était académicien depuis 1741. Il dirigeait à Lyon une école gratuite de dessin. Il mourut dans cette ville en 1785.
2. Sujet tiré d'Anacréon.

encore une gorge pratiquée entre des montagnes; celles de la droite, hautes et dans l'ombre; celles de la gauche, basses et éclairées, avec un torrent qui se précipite dans l'intervalle.

Mauvaises figures, nature fausse, et pas la première étincelle des talents du peintre. M. Le Bel ignore qu'un paysagiste est un peintre en portrait, qui n'a guère d'autre mérite que de faire très-ressemblant.

59-65. PERRONEAU.

Parmi ses portraits, il y en avait un de femme qu'on pouvait regarder, bien dessiné, et mieux dessiné qu'à lui n'appartient. Il vivait, et le fichu était à tromper[1].

VERNET.

VUE DU PORT DE DIEPPE. LES QUATRE PARTIES DU JOUR. DEUX VUES DES ENVIRONS DE NOGENT-SUR-SEINE. UN NAUFRAGE. UN PAYSAGE. UN AUTRE NAUFRAGE. UNE MARINE AU COUCHER DU SOLEIL. SEPT PETITS PAYSAGES. DEUX AUTRES MARINES. UNE TEMPÊTE, ET PLUSIEURS AUTRES TABLEAUX SOUS UN MÊME NUMÉRO.

Vingt-cinq tableaux? mon ami! vingt-cinq tableaux? et quels tableaux! c'est comme le Créateur, pour la célérité; c'est comme la nature, pour la vérité. Il n'y a presque pas une de ces compositions à laquelle un peintre, qui aurait bien employé son temps, n'eût donné les deux années qu'il a mises à les faire toutes. Quels effets incroyables de lumière! les beaux ciels! quelles eaux! quelle ordonnance! quelle prodigieuse variété de scènes! Ici, un enfant échappé du naufrage est porté sur les épaules de son père; là, une femme étendue, morte sur le rivage, et son époux qui se désole. La mer mugit, les vents sifflent, le tonnerre gronde; la lueur sombre et pâle des éclairs

1. Perroneau avait au Salon quatre portraits à l'huile et trois au pastel. Quatre étaient des portraits de femmes. C'est à l'un d'eux que se rapporte l'éloge de Diderot, et cela nous engage à donner les noms des quatre : Mlle Perroneau (à l'huile) : Mlle de Bossy, Mlle Pinchinat et Mme Miron (au pastel).

perce la nue, montre et dérobe la scène. On entend le bruit des flancs d'un vaisseau qui s'entr'ouvre; ses mâts sont inclinés, ses voiles déchirées : les uns, sur le pont, ont les bras levés vers le ciel; d'autres se sont élancés dans les eaux. Ils sont portés par les flots contre des rochers voisins, où leur sang se mêle à l'écume qui les blanchit. J'en vois qui flottent; j'en vois qui sont prêts à disparaître dans le gouffre; j'en vois qui se hâtent d'atteindre le rivage, contre lequel ils seront brisés. La même variété de caractères, d'actions et d'expressions règne sur les spectateurs : les uns frissonnent et détournent la vue; d'autres secourent; d'autres, immobiles, regardent. Il y en a qui ont allumé du feu sous une roche; ils s'occupent à ranimer une femme expirante; et j'espère qu'ils y réussiront. Tournez vos yeux sur une autre mer, et vous verrez le calme avec tous ses charmes. Les eaux tranquilles, aplanies et riantes, s'étendent en perdant insensiblement de leur transparence, et s'éclairant insensiblement à leur surface, depuis le rivage jusqu'où l'horizon confine avec le ciel. Les vaisseaux sont immobiles; les matelots, les passagers, ont tous les amusements qui peuvent tromper leur impatience. Si c'est le matin, quelles vapeurs légères s'élèvent! comme ces vapeurs, éparses sur les objets de la nature, les ont rafraîchis et vivifiés! Si c'est le soir, comme la cime de ces montagnes se dore! de quelles nuances les cieux sont colorés! comme les nuages marchent, se meuvent et viennent déposer dans les eaux la teinte de leurs couleurs! Allez à la campagne, tournez vos regards vers la voûte des cieux, observez bien les phénomènes de l'instant, et vous jurerez qu'on a coupé un morceau de la grande toile lumineuse que le soleil éclaire, pour le transporter sur le chevalet de l'artiste; ou fermez votre main, et faites-en un tube qui ne vous laisse apercevoir qu'un espace limité de la grande toile, et vous jurerez que c'est un tableau de Vernet, qu'on a pris sur son chevalet, et transporté dans le ciel. Quoique de tous nos peintres, celui-ci soit le plus fécond, aucun ne me donne moins de travail. Il est impossible de rendre ses compositions; il faut les voir. Ses nuits sont aussi touchantes que ses jours sont beaux; ses ports sont aussi beaux que ses morceaux d'imagination sont piquants. Également merveilleux, soit que son pinceau captif s'assujettisse à une nature donnée, soit que sa

muse, dégagée d'entraves, soit libre et abandonnée à elle-même; incompréhensible, soit qu'il emploie l'astre du jour ou celui de la nuit, la lumière naturelle ou les lumières artificielles, à éclairer ses tableaux; toujours harmonieux, vigoureux et sage, tel que ces grands poëtes, ces hommes rares, en qui le jugement balance si parfaitement la verve, qu'ils ne sont jamais ni exagérés, ni froids. Ses fabriques, ses édifices, les vêtements, les actions, les hommes, les animaux, tout est vrai. De près, il vous frappe; de loin, il vous frappe plus encore. Chardin et Vernet, mon ami, sont deux grands magiciens. On dirait de celui-ci qu'il commence par créer le pays, et qu'il a des hommes, des femmes, des enfants en réserve dont il peuple sa toile, comme on peuple une colonie; puis il leur fait le temps, le ciel, la saison, le bonheur, le malheur qu'il lui plaît. C'est le Jupiter de Lucien qui, las d'entendre les cris lamentables des humains, se lève de table, et dit : « De la grêle en Thrace;... » et l'on voit aussitôt les arbres dépouillés, les moissons hachées et le chaume des cabanes dispersé : « la peste en Asie;... » et l'on voit les portes des maisons fermées, les rues désertes et les hommes se fuyant : « ici, un volcan;... » et la terre s'ébranle sous les pieds, les édifices tombent, les animaux s'effarouchent, et les habitants des villes gagnent les campagnes : « une guerre là;...» et les nations courent aux armes et s'entr'égorgent : « en cet endroit une disette;... » et le vieux laboureur expire de faim sur sa porte. Jupiter appelle cela gouverner le monde, et il a tort. Vernet appelle cela faire des tableaux, et il a raison.

66. LE PORT DE DIEPPE[1].

Grande et immense composition. Ciel léger et argentin; belle masse de bâtiments; vue pittoresque et piquante; multitude de figures occupées à la pêche, à l'apprêt, à la vente du poisson, au travail, au raccommodage des filets, et autres pareilles manœuvres; actions naturelles et vraies, figures vigoureusement et spirituellement touchées; cependant, car il faut tout dire, ni aussi vigoureusement, ni aussi spirituellement que de coutume.

1. Au Louvre, n° 606.

67. LES QUATRE PARTIES DU JOUR[1],

Dans la plus belle entente de lumières. Je vais parcourant ces morceaux, et ne m'arrêtant qu'au talent particulier, au mérite propre qui les distingue ; qu'en arrivera-t-il? c'est qu'à la fin vous concevrez que cet artiste a tous les talents et tous les mérites.

68. DEUX VUES DE NOGENT-SUR-SEINE[2].

Excellente leçon pour Le Prince, dont on a entremêlé les compositions avec celles de Vernet. Il ne perdra pas ce qu'il a, et il connaîtra ce qui lui manque. Beaucoup d'esprit, de légèreté et de naturel dans les figures de Le Prince; mais de la faiblesse, de la sécheresse, peu d'effet. L'autre peint dans la pâte, est toujours ferme, d'accord, et étouffe son voisin. Les lointains de Vernet sont vaporeux, ses ciels légers : on n'en saurait dire autant de Le Prince. Celui-ci n'est pourtant pas sans mérite. En s'éloignant de Vernet, il se fortifie et s'embellit ; l'autre l'efface et l'éteint. Ce cruel voisinage est encore une des malices du tapissier.

69. DEUX PENDANTS, L'UN UN NAUFRAGE, L'AUTRE UN PAYSAGE[3].

Le paysage est charmant ; mais le naufrage est tout autre chose. C'est surtout aux figures qu'il faut s'attacher : le vent est terrible ; les hommes ont peine à se tenir debout. Voyez cette femme noyée qu'on vient de retirer des eaux; et défendez-vous de la douleur de son mari, si vous le pouvez.

1. D'après le *Catalogue* de l'École française au Louvre, les nos 613 et 614 proviendraient de cette suite, placée comme dessus de porte au château de Choisy. Les deux autres tableaux, de la même suite, se trouvaient dans ces dernières années au château de Saint-Cloud.

2. Ces deux tableaux appartenaient à M. de Boullongne, ancien contrôleur général. Ils avaient 4 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut.

3. Appartenaient à M. le chevalier Le Gendré d'Aviray. De mêmes dimensions que les précédents.

70. AUTRE NAUFRAGE AU CLAIR DE LUNE[1].

Considérez bien ces hommes occupés à réchauffer cette femme évanouie, au feu qu'ils ont allumé sous une roche ; et dites que vous avez vu un des groupes les plus intéressants qu'il fût possible d'imaginer. Et cette scène touchante, comme elle est éclairée ! et cette voûte, comme elle est teinte de la lueur rougeâtre des feux ! et ce contraste de la lumière faible et pâle de la lune, et de la lumière forte, rouge, triste et sombre des feux allumés. Il n'est pas permis à tout peintre d'opposer ainsi des phénomènes aussi discordants, et d'être harmonieux ; le moyen de n'être pas faux où les deux lumières se rencontrent, se fondent et forment une splendeur particulière.

71. MARINE AU COUCHER DU SOLEIL[2].

Si vous avez vu la mer à cinq heures du soir, en automne, vous connaissez ce tableau.

72. SEPT PETITS TABLEAUX DE PAYSAGE[3].

Je voudrais en savoir un médiocre, je vous le dirais. Le plus faible est beau ; j'entends beau pour un autre ; car il y en a un ou deux qui sont au-dessous de l'artiste, et que Chardin a cachés. Pensez des autres tant de bien qu'il vous plaira.

Le jeune Loutherbourg a aussi exposé une scène de nuit, que nous eussions pu comparer avec celle de Vernet, si le tapissier l'eût voulu ; mais il a placé l'une de ces compositions à un des bouts du Salon, et l'autre à l'autre bout. Il a craint que ces deux morceaux ne se tuassent ; je les ai bien regardés ; mais j'avoue que je n'en sais pas assez pour juger entre eux. Il y a, ce me semble, plus de vigueur, d'un côté ; plus d'harmonie et de moelleux, de l'autre. Quant à l'intérêt, des pâtres

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 1 pied 8 pouces de haut. Du cabinet de M. le marquis de Villette.

2. Tableau de 3 pieds 6 pouces de large sur 2 pieds 3 pouces de haut. Du cabinet de M. le marquis de Roquefeuille.

3. Appartenant à M[me] Geoffrin. (Cette indication ne se trouve que dans l'édition de l'an IV.)

mêlés avec leurs animaux qui se réchauffent sous une roche ne sont pas à comparer avec une femme mourante, qu'on rappelle à la vie. Je ne crois pas non plus que le paysage qui occupe le reste de la toile de Loutherbourg, soit à mettre en parallèle avec la marine qui occupe le reste de la toile de Vernet. Les lumières de Vernet sont infiniment plus vraies, et son pinceau plus précieux ; je résume : Loutherbourg serait vain du tableau de Vernet; Vernet ne rougirait pas de celui de Loutherbourg.

Un des morceaux des *Quatre Saisons*, celui où l'on voit à droite, sur le fond, un moulin à eau; autour du moulin, les eaux courantes; au bord des eaux, des femmes qui lavent du linge, m'a singulièrement frappé par la couleur, la fraîcheur, la diversité des objets, la beauté du site, et la vie de la nature.

Le reste des paysages [1] fait dire *aliquando bonus dormitat Homerus*. Ces roches jaunâtres sont ternes, sourdes, sans effet; c'est partout une même teinte; composition malade de bile répandue; le pèlerin qui les traverse est pauvre, mesquin, dur et sec. Un peintre jaloux de sa réputation n'aurait pas montré ce morceau; un peintre envieux de la réputation de son confrère, l'aurait mis au grand jour. Le tapissier l'a placé dans un coin. J'aime à voir que Chardin pense et sente bien.

Autre composition malade d'une maladie plus dangereuse : c'est la bile verte répandue. Celui-ci est aussi sec, aussi monotone, aussi terne, aussi froid, aussi sale que le précédent. Chardin l'a fourré dans le même coin. Monsieur Chardin, je vous en loue.

Il y aura, mon ami, dans cet article de Vernet, quelques redites de ce que j'en écrivais il y a deux ans; mais l'artiste me montrant le même génie et le même pinceau, il faut bien que je retombe dans le même éloge; je persiste dans mon opinion. Vernet balance Claude le Lorrain dans l'art d'élever des vapeurs sur la toile; et il lui est infiniment supérieur dans l'invention des scènes, le dessin des figures, la variété des incidents, et le reste. Le premier n'est qu'un grand paysagiste tout court; l'autre est un peintre d'histoire, selon mon sens. Le Lorrain choisit des phénomènes de nature plus rares, et par cette raison

1. Vernet avait encore plusieurs tableaux sous les n°s 73, 74, 75, 76, qui appartenaient à MM. Godefroy le jeune, Jacquin, joaillier du roi, et Bouillette.

peut-être plus piquants. L'atmosphère de Vernet est plus commune, et par cette raison, plus facile à reconnaître.

ROSLIN.

77. UN PÈRE ARRIVANT A SA TERRE, OU IL EST REÇU PAR SA FAMILLE[1].

C'est la famille de La Rochefoucauld[2]. Il y avait concurrence entre Roslin et Greuze; notre amateur, M. Wattelet, qui sait en peinture tout ce qu'il en a écrit en poésie, et M. de Marigny, chef et protecteur des arts, ont fait préférer Roslin. Voyons ce qu'a fait celui-ci; et nous dirons ensuite un mot de ce que l'autre se proposait de faire. Le tableau de Roslin représente M. le duc de La Rochefoucauld, chef de la maison, mort depuis quelques années. Il arrive dans une de ses terres, où sa famille l'attend. Ses deux filles, madame la duchesse d'Enville et madame la duchesse d'Estissac, vont au-devant de lui; elles sont suivies par leurs enfants[3]. Les figures sont de petite nature. Je vais prendre ma description par la droite, et la suivre jusqu'à l'extrémité gauche de la toile.

On voit d'abord un carrosse de campagne, le cocher sur son siége, et quelques valets de pied à la livrée de La Rochefoucauld. Vers la portière, plus sur le devant, une paysanne, par le dos, étalant son tablier pour recevoir quelque largesse. Au pied de cette femme, un enfant, encore par le dos, agenouillé, et le corps appuyé sur une hotte; puis, un autre domestique. Plus sur le devant, un enfant en chemise et en culotte, tête et pieds nus, avec un groupe de paysans et de paysannes, auxquels un autre valet de pied distribue des aumônes. Le fils de la maison derrière son père; le père, au-devant duquel la mère et ses filles, l'une à sa gauche, l'autre à sa droite, s'avancent bien posément. Derrière la mère, à quelque distance, un jeune

1. Tableau de 10 pieds sur 8.

2. Dans le texte de l'an IV, il y avait après ce nom : « une des plus illustres maisons de France et une des plus respectables par ses vertus et la noblesse de ses sentiments. » On comprend qu'après la profession de foi de son *Avertissement,* Naigeon ait supprimé ce passage.

3. Ce passage a été supprimé par Naigeon comme le précédent.

homme faisant une révérence maussade; proche de lui, deux jeunes enfants; tout à fait sur la gauche, une jeune fille. Voilà les personnages et quelques-uns des accessoires. Couvrez le fond d'une grande terrasse de verdure, et vous aurez toute la sublime composition de Roslin.

Une idée folle, dont il est impossible de se défendre au premier aspect de ce tableau, c'est qu'on voit le théâtre de Nicolet, et la plus belle parade qui s'y soit jouée. On se dit à soi-même : Voilà le *père Cassandre*; c'est lui, je le reconnais à son air long, sec, triste, enfumé et maussade. Cette grande créature, qui s'avance en satin blanc, c'est *mam'selle Zirzabelle*; et celui-là qui tire sa révérence, c'est le *beau M. Liandre*; c'est lui. Le reste, ce sont les bambins de la famille.

Jamais composition ne fut plus sotte, plus plate et plus triste. Le raide des figures l'a fait surnommer *le jeu de quilles* de Roslin. Mais faisons marcher aussi nos observations de la droite à la gauche. Les laquais, les valets de pied, les paysans, les enfants, le carrosse, durs et secs, tant qu'on veut. Les autres figures, sans expression dans les têtes, sans grâce, sans dignité dans le maintien. C'est un cérémonial d'un froid, d'un empesé à faire bâiller. Ni cette femme ne songe à aller au-devant de son époux les bras ouverts, ni cet époux à ouvrir ses bras pour la recevoir, ni aucun de ses petits enfants ne se détache des autres et ne crie : « Bonjour, mon grand-papa! bonjour, mon grand-papa! » Je ne sais si tous ces gens-là étaient bien pressés, bien contents de se rejoindre; cela devait être; car c'est la famille de France la plus unie, la plus honnête, et où l'on s'aime le plus; mais c'est à l'hôtel, et non sur la toile de Roslin[1]. Ici, il n'y a ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité. Ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité dans les maîtres. Ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité dans les valets. Ni âme, ni vie, ni vérité, ni joie, ni mouvement dans les paysans. C'est un grand et triste éventail. Cette grande terrasse verte et monotone, qui occupe le fond, joue très-bien le vieux tapis usé d'un billard, et achève d'obscurcir, d'assourdir et d'attrister la scène.

Cependant il faut avouer qu'il y a des étoffes, des draperies,

1. VARIANTE : C'est l'hôtel de La Rochefoucauld que la tendresse paternelle et la piété filiale ont choisi pour asile, mais il n'en reste aucun vestige sur la toile de Roslin.

des imitations de détail de la plus grande vérité. Ce satin, par exemple, de mam'selle Zirzabelle, est on ne peut mieux de mollesse, de couleur, de reflets et de plis. Mais s'il ne faut pas habiller une personne comme un mannequin, il ne faut pas habiller un mannequin comme une personne. Plus la draperie est vraie, plus l'ensemble déplaît, si la figure est fausse. J'en dis autant de la perfection de ces broderies. Plus elles sont parfaites, plus elles font sortir la maussaderie des objets faux sur lesquels elles sont appliquées. Puisque toutes les figures sont mannequinées, il fallait aussi mannequiner les draperies. Voulez-vous sentir la vérité de mon observation, attachez un beau point de Hongrie sur un bras de bois, vous verrez comme le travail et la richesse du point, et la vérité des plis, dessécheront encore et raidiront ce bras de bois.

Ce rare morceau coûte quinze mille francs; et l'on donnerait toute chose à un homme de goût pour l'accepter, qu'il n'en voudrait point. Une seule tête de Greuze aurait mieux valu... Mais, me direz-vous, Greuze fait le portrait, et supérieurement à Roslin... Il est vrai... Greuze compose, et Roslin n'y entend rien... D'accord... Pourquoi donc le Wattelet et le Marigny?... Et qui est-ce qui sait les motifs particuliers qui meuvent ces grandes têtes-là? Greuze proposait de rassembler la famille dans un salon le matin, d'occuper les hommes à de la physique expérimentale, les femmes à travailler, et les enfants turbulents à désespérer les uns et les autres. Il proposait quelque chose de mieux; c'était d'amener au château du bon seigneur les paysans, pères, mères, frères, sœurs, enfants, pénétrés de la reconnaissance du secours qu'ils en avaient obtenu dans la disette de 1757. Dans cette année malheureuse, M. de La Rochefoucauld sacrifia soixante mille francs à faire travailler tous les habitants de sa terre. On donna six liards, deux sous aux enfants de cinq ans qui ramassaient des pierres dans des petits paniers. Voilà l'action qu'il convenait de consacrer par la peinture [1]; et

1. Il y avait cent traits de cette illustre et respectable famille à consacrer. M. le duc de La Rochefoucauld était, en ces derniers temps, presque le seul qui vécût dans ses terres en grand seigneur. Il joignait à l'avantage d'être le chef d'une des plus illustres maisons de France le mérite d'être un des plus honnêtes hommes du royaume. Son rang se montrait, non dans la hauteur des manières, mais par d'éminentes vertus. Sa fortune immense servait à répandre des bienfaits, à encou-

l'on conviendra que ce spectacle eût autrement affecté que les compliments du père Cassandre, les révérences de M. Liandre, le satin de mam'selle Zirzabelle, et toute la parade de Nicolet.

Roslin, Suédois de naissance, est aujourd'hui un aussi bon brodeur que Carle Van Loo fut autrefois un grand teinturier. Cependant il pouvait être un peintre; mais il fallait venir de bonne heure dans Athènes. C'est là qu'aux dépens de l'honneur, de la bonne foi, de la vertu, des mœurs, on a fait des progrès surprenants dans les choses de goût, d'art, dans le sentiment de la grâce, dans la connaissance et le choix des caractères, des expressions et des autres accessoires d'un art qui suppose le tact le plus délié, le plus délicat, le jugement le plus exquis, je ne sais quelle noblesse, une sorte d'élévation, une multitude de qualités fines, vapeurs délicieuses qui s'élèvent du fond d'un cloaque. Ailleurs, on aura de la verve; mais elle sera dure, agreste et sauvage. Les Goths, les Vandales ordonneront une scène; mais combien de siècles s'écouleront avant qu'ils sachent, je ne dis pas l'ordonner comme Raphaël, mais sentir combien Raphaël l'a noblement, simplement, grandement ordonnée! Croyez-vous que les beaux-arts puissent avoir aujourd'hui, à Neuchâtel ou à Berne [1], le caractère qu'ils ont eu autrefois dans Athènes ou dans Rome, ou même celui qu'ils ont sous nos yeux à Paris? Non; les mœurs n'y sont pas. Les peuples sont dispersés par pelotons. Chacun parle un ramage particulier, dur et barbare. Il n'y a point de concurrence d'un canton à un autre [2]. Il faut la rivalité et l'effervescence de vingt millions d'hommes réunis, pour faire sortir de la foule un grand artiste. Prenez ces soixante mille ouvriers qui forment notre manufacture de Lyon; dispersez-les dans le royaume; peut-être la main-d'œuvre restera-t-elle la même; mais le goût sera perdu. Il est une empreinte nationale que Roslin a gardée, et qui l'arrête. Si

rager l'industrie, à mettre le pauvre en état de gagner sa vie par son travail. Cet esprit de bienfaisance et de bonté s'est perpétué dans sa famille. Mme la duchesse d'Enville est une des plus excellentes femmes que j'aie jamais connues. Tout ce qu'elle a fait pour secourir, soutenir, protéger la malheureuse famille Calas, est incroyable. Je ne pardonnerai à M. Roslin, ni à la vie, ni à la mort, d'avoir aussi ridiculement et aussi maussadement travesti la femme de France que j'aime et que je respecte le plus. (*Note de Grimm.*)

1. Variante : ... à Francfort et à Leipzig.

2. Variante : ... d'une petite principauté à une autre.

Mengs fait des prodiges, c'est qu'il s'est expatrié jeune; c'est qu'il est à Rome; c'est qu'il n'en est pas sorti. Arrachez-le d'au delà des Alpes; séparez-le des grands modèles; enfermez-le à Breslau[1], et nous verrons ce qu'il deviendra. Et pourquoi ne vous le garantirais-je pas abâtardi, nul, avant qu'il soit dix ans? moi qui vois tous les jours nos maîtres et nos élèves perdre ici, dans la capitale, le grand goût qu'ils ont apporté de l'école romaine; moi qui connais par expérience l'influence du séjour de la province; moi qui ai vécu dans le même grenier avec Preissler et Wille, et qui sais ce qu'ils sont devenus, l'un allant à Copenhague, l'autre restant à Paris; Preissler était cependant beaucoup plus fort que Wille; aujourd'hui il n'est plus rien du tout, et Wille est devenu le premier graveur de l'Europe. Jusqu'à présent, je n'ai connu qu'un homme dont le goût soit resté pur et intact au milieu des barbares[2] : c'est Voltaire; mais quelle conséquence générale à tirer d'un être bizarre qui devient généreux et gai, à l'âge où les autres deviennent avares et tristes?

78. UNE TÊTE DE JEUNE FILLE[3].

Cet essai des pastels à l'huile ne me déplaît pas. Cette manière de peindre est vigoureuse; cela tiendra mieux que cette poussière précieuse que le peintre en pastel dépose sur sa toile, et qui s'en détache aussi facilement que celle des ailes du papillon.

1. Variante : ... à Dresde.

2. Sur ce sujet, je dirai, en prenant le ton irrésolu et l'accent gascon de M. de Mairan, qu'il y a bien des choses à dire ; mais c'est la matière d'un traité et non pas d'une feuille. Au reste, le philosophe ressemble ici aux prédicateurs à qui un mauvais passage d'un livre apocryphe fournit le texte d'un sermon important. M. Roslin ne valait pas trop la peine de faire agiter cette grande question qui intéresse la réputation des diverses nations de l'Europe. M. Roslin aurait eu beau venir en France en quittant le berceau, il aurait toujours été froid et sans grâce, tout comme feu M. Coypel qui, quoique né en France et décoré du titre de premier peintre du roi, n'a pas laissé d'être froid comme glace et un des plus mauvais peintres de l'Académie. M. Roslin ne devrait jamais peindre la figure, ni la nature animée ; il faut qu'il s'en tienne aux étoffes, aux broderies, aux dentelles. (*Note de Grimm.*)

3. Ce tableau a été peint il y a environ deux ans, avec les nouveaux pastels préparés à l'huile; il peut aider à juger de l'effet du temps sur ce nouveau moyen de peindre. (*Note du livret.*)

79. AUTRES PORTRAITS.

Ses autres portraits, parmi lesquels il y a celui de Madame Adelaïde et celui de Madame Victoire, sont communs, pour ne rien dire de pis. Nulle transparence : ces emprunts imperceptibles, cette dégradation délicate d'où résulte l'harmonie, ne vous y attendez pas; ils sont d'une couleur (je ne dis pas d'un coloris) entière; c'est du rouge et du plâtre.

Nos deux *Dames de France*, bien engoncées, bien raides, bien massives, bien ignobles, bien maussades, bien plaquées de vermillon, ressemblent supérieurement à deux têtes de coiffeuses, surchargées de graines, de chenilles, d'agréments, de chaînettes, de points, de soucis d'hanneton [1], de fleurs, de festons, de toute la boutique d'une marchande de modes : ce sont, si vous l'aimez mieux, deux grosses créatures en chasuble, qu'on ne saurait regarder sans rire, tant le mauvais goût en est évident.

VALADE.

Nous devons, mon ami, un petit remerciement à nos mauvais peintres; car ils ménagent votre copiste et mon temps. Vous m'acquitterez auprès de M. Valade, si vous le rencontrez jamais [2].

Roslin est un Guide, un Titien, un Paul Véronèse, un Van Dyck, en comparaison de Valade.

82. DESPORTES NEVEU [3].

Ne m'oubliez pas non plus auprès de M. Desportes.

Desportes le neveu peint les animaux et les fruits. Voici un de ses morceaux; et ce n'est pas le plus mauvais. Imaginez à droite un grand arbre; suspendez à ses branches un lièvre groupé avec un canard : au-dessous, accrochez la gibecière, la

1. Voyez dans le *Dictionnaire encyclopédique* le mot HANNETON. (BR.)

2. Valade avait au Salon trois portraits, dont un anonyme; les deux autres étaient celui de M. Raymond de Saint-Sauveur, lieutenant général des eaux et forêts, et de Mme de Saint-Sauveur, son épouse.

3. Nicolas Desportes, neveu de François et son élève (1718-1787), était académicien depuis 1757.

carnassière et la poire à poudre. Étendez à terre un lapin et quelques faisans : placez au centre du tableau, sur le devant, un chien couchant, formant un arrêt sur le gibier qui est au pied de l'arbre; et, sur le fond, un lévrier qui retourne la tête, et fixe le gibier suspendu.

Cela n'est pas sans couleur ni sans vérité. Monsieur Desportes, attendez que Chardin n'y soit plus, et nous vous regarderons. Je ne me soucie ni de ce morceau, ni de celui où sur une table de marbre on voit à droite des livres à plat, avec un gros *in-folio* sur la tranche, qui sert d'appui à un livre de musique ouvert, contre lequel est dressé un violon; à gauche, une guirlande de muscats blancs, des fruits, des prunes, des grains de raisin détachés et des roses. Mais j'aime mieux le premier. Vous avez vu comme cela était dur et cru : eh bien! entre vingt mille personnes que nos peintres ont attirées au Salon, je gage qu'il n'y en a pas cinquante en état de distinguer ces tableaux de ceux de Chardin. Et puis, travaillez, donnez-vous bien de la peine, effacez, peignez, repeignez; et pour qui? pour cette petite église invisible d'élus qui entraînent les suffrages de la multitude, me répondrez-vous, et qui assurent tôt ou tard à un artiste son véritable rang. En attendant, il est confondu avec la multitude; et il meurt avant que nos apôtres clandestins aient opéré la conversion des sots. Il faut, mon ami, travailler pour soi; et tout homme qui ne se paye pas par ses mains, en recueillant dans son cabinet, par l'ivresse, par l'enthousiasme du métier, la meilleure partie de sa récompense, ferait fort bien de demeurer en repos.

Mme VIEN.

83. UN PIGEON QUI COUVE[1].

Il est posé sur son panier d'osier. On voit des brins de la paille du nid qui s'échappent irrégulièrement autour de l'oiseau. Il a de la sécurité. Sans voir le nid, un savant pigeonnier comme vous devinerait ce qu'il fait. Il est de profil, et l'on croit le voir en entier. Son plumage brun est de la plus grande vérité : la tête et le cou sont à tromper. La finesse et le pré-

1. Ce tableau et trois autres du même artiste étaient peints en miniature.

cieux de ce morceau arrêtent et font plaisir. Si je ne craignais qu'on m'accusât de m'arrêter à des fétus, je dirais que les brins d'osier du panier sont trop faiblement touchés par devant, et que c'est le contraire aux brins de paille qui sortent du panier par derrière.

DE MACHY.

Les belles études qu'il y aurait à faire au Salon! Que de lumières à recueillir de la comparaison de Van Loo avec Vien, de Vernet avec Le Prince, de Chardin avec Roland, de Machy avec Servandoni! Il faudait être accompagné d'un artiste habile et véridique, qui nous laisserait voir et dire tout à notre aise, et qui nous cognerait de temps en temps le nez sur les belles choses que nous aurions dédaignées et sur les mauvaises qui nous auraient extasiés. On ne tarderait pas à s'entendre au technique : pour l'idéal, cela ne s'apprend pas. Celui qui sait juger un poëte sur ce point sait aussi juger un peintre. Il y aurait seulement quelques sujets, où le *cicerone* nous ferait sentir que l'artiste a préféré telle action moins vraie, tel caractère plus faible, telle position moins frappante, à d'autres dont il ne méconnaissait pas l'avantage, mais où il y avait plus à perdre qu'à gagner pour l'ensemble. De Machy, vu tout seul, peut obtenir un signe d'approbation. Placé devant Servandoni, on crache dessus [1]. En voyant l'un agrandir de petites choses, on sent que l'autre en rapetisse de grandes. Le coloris ferme et vigoureux du premier fait sortir le papier mâché, le gris, le blafard du second. Quelque obtus qu'on soit, il faut être frappé de la fadeur, de l'insipidité de celui-ci mises en constraste avec la verve et la chaleur de celui-là.

Allons au fait.

85. LE PORTAIL DE SAINTE-GENEVIÈVE, LE JOUR QUE LE ROI EN POSA LA PREMIÈRE PIERRE [2].

Ce portail, qui est grand et noble, est devenu, sous le pinceau de de Machy, un petit château de cartes. Ce concours, ce

1. VARIANTE : ... il fait pitié.

2. Le 6 septembre 1764. — Tableau de 4 pieds de largeur sur 2 pieds 6 pouces de hauteur.

tumulte du peuple, où il y eut plusieurs citoyens blessés, étouffés, écrasés, il n'y est pas; mais à la place, de petits bataillons carrés de marionnettes bien droites, bien tranquilles, bien de file les unes à côté des autres; la froide symétrie d'une procession à la place du désordre, du mouvement d'une grande cérémonie. Il n'y a ni verve, ni variété, ni caractères, ni couleur, ni esprit; nul effet général; ton blafard. Cochin vaut infiniment mieux dans ses Bals de la cour.

86. LA COLONNADE DU LOUVRE[1],

second tableau de de Machy, ne donne aucune idée de la chose. Il n'y a de surprenant que l'art de réduire à rien un des plus grands, des plus imposants monuments du monde. C'est tout au rebours de Servandoni. Écrivez sous ce morceau : *Magnus videri, sentiri parvus.*

87. LE PASSAGE SOUS LE PÉRISTYLE DU LOUVRE, DU CÔTÉ DE LA RUE FROMENTEAU.

Troisième morceau, peint gris, grande architecture encore appauvrie; c'est le talent de l'homme. Il y a cependant un rayon de soleil qui vient du dedans de la cour qui a de l'effet.

88. LA CONSTRUCTION DE LA NOUVELLE HALLE[2],

quatrième morceau, est plate, toujours grise, sans entente de lumière : c'est un vrai tableau de lanterne magique. Comme il montre des grues, des échafauds, du fracas, et qu'il papillote bien d'ombres noires, très-noires, et de lumières blanches, très-blanches, je suis persuadé que, projeté sur un grand drap, il réjouirait beaucoup les enfants.

89. Je ne sais ce que c'est que ces autres *Ruines*, ni vous. ni moi, ni personne.

DROUAIS LE FILS; PORTRAITISTE.

Bien des remerciements à Drouais, avec les vôtres; vous m'entendez. Tous les visages de cet homme-là ne sont que le

1. Tableau de 1 pied 7 pouces de large sur 1 pied 3 pouces de haut.
2. Dessin à la gouache.

rouge vermillon le plus précieux, artistement couché sur la craie la plus fine et la plus blanche. Passons tous ces portraits, vite, vite, pour nous arrêter un moment devant ce

90. JEUNE HOMME VÊTU A L'ESPAGNOLE, ET JOUANT DE LA MANDORE.

Il est certain qu'il est charmant de caractère, d'ajustement et de visage, et que si un enfant de cet âge-là se promenait au Palais-Royal ou aux Tuileries, il arrêterait les regards de toutes nos femmes; et qu'à l'église il n'y a point de dévote qui n'en eût quelque distraction : mais il est beau comme toutes nos dames que nous voyons passer dans leurs chars dorés sur le rempart. Il n'y en a pas une de laide sur le devant ou sur le fond de sa voiture, et pas une qui ne déplût sur la toile. Ce n'est pas de la chair; car où est la vie, l'onctueux, le transparent, les tons, les dégradations, les nuances? C'est un masque de cette peau fine dont on fait les gants de Strasbourg : aussi ce jeune homme, attrayant par sa jeunesse, la grâce de sa position, le luxe de son ajustement, est-il froid, insipide et mort.

Supposez, mon ami, au *Petit Anglais* dont vous voulez que je parle une couleur vraie, et le morceau sera précieux; car il est bien vêtu, et d'une naïveté d'expression et de caractère tout à fait piquante. Il a quelque chose de plus original que son *Polisson*, qui fit une fortune si générale au Salon dernier[1].

JULIART.

A M. Juliart la même politesse, s'il vous plaît, qu'à M. Drouais. Si vous trouvez âme qui vive à Paris, autre que le

1. Le petit Espagnol est le marquis de la Jamaïque, fils du duc de Berwick, à qui l'on a seulement éclairci un peu le teint espagnol et jaunâtre. Le second est le portrait du petit Fox, le plus jeune des fils de milord Holland.

Je ne comprends pas comment Drouais n'est pas le peintre de toutes les femmes de Paris. Sa craie et son vermillon, avec de la grâce dans les positions et du goût dans la parure, sont précisément ce qu'il leur faut. Roslin est aussi faux que Drouais, et, par-dessus le marché, maussade et froid. Cependant, il a la pratique des femmes, et Drouais paraît réduit aux enfants. (*Note de Grimm.*)

Menu M. de la Ferté[1], qui sache que M. Juliart ait fait *un paysage, deux paysages, trois dessins de paysage*, j'ai tort de ne les avoir pas vus, admirés, et de m'en taire. Cependant, mon ami, ma devise n'est pas celle du sage Horace : *Nil admirari*. Si l'on ne peut obtenir et garder le bonheur qu'à cette condition, Denis le philosophe est fort à plaindre... Vous entendez mal le *nil admirari* du poëte, me direz-vous; c'est : « *Il ne faut s'étonner de rien...* » Grimm, prenez-y garde; on n'admire guère ce qui n'étonne pas; et comptez que si M. de la Ferté, propriétaire des productions de M. Juliart, admire ces productions, c'est qu'il est plus ou moins étonné du prodigieux talent de l'artiste[2].

CASANOVE.

C'est un grand peintre que ce Casanove[3]; il a de l'imagination, de la verve; il sort de son cerveau des chevaux qui hennissent, bondissent, mordent, ruent et combattent; des hommes qui s'égorgent en cent manières diverses; des crânes entr'ouverts, des poitrines percées, des cris, des menaces, du feu, de la fumée, du sang, des morts, des mourants, toute la confusion, toutes les horreurs d'une mêlée. Il sait aussi ordonner des compositions plus tranquilles, et montrer aussi bien le soldat en marche ou faisant halte qu'en bataille; et quelques-unes des parties les plus importantes du technique ne lui manquent pas.

94. UNE MARCHE D'ARMÉE.

Voici une des plus belles machines et des plus pittoresques que je connaisse. Le beau spectacle! la belle et grande poésie! Comment vous transporterai-je au pied de ces rochers qui tou-

1. M. de la Ferté, propriétaire de deux des tableaux de Juliart, était intendant des menus-plaisirs du roi.

2. En revanche on peut s'étonner sans admirer. Ainsi, si je m'étonne du goût de M. de la Ferté, je ne l'admire pas pour cela. (*Note de Grimm.*)

3. Casanove est Allemand; mais comme je n'accorde pas que Roslin prouve quelque chose contre l'Allemagne et le Nord, je ne prétends pas non plus que Casanove fasse preuve en leur faveur. Et, pour tout dire, je trouve l'éloge que le philosophe en fait trop magnifique. Je doute que Casanove parvienne jamais à la réputation d'un peintre de la première force. Les érudits en peinture reconnaissent ses groupes et ses lambeaux pillés, ses larcins de toute espèce; et les tableaux qu'il a exposés dans ce Salon n'ont pas fait la sensation qui précède la réputation d'un grand peintre. (*Note de Grimm.*)

chent le ciel? Comment vous montrerai-je ce pont de grosses poutres soutenues en dessous par des chevrons, et jeté du sommet de ces rochers vers ce vieux château? Comment vous donnerai-je une idée vraie de ce vieux château, des antiques tours dégradées qui le composent, et de cet autre pont en voûte qui les unit et les sépare? Comment ferai-je descendre le torrent des montagnes, en précipiterai-je les eaux sous ce pont, et les répandrai-je tout autour du site élevé sur lequel la masse de pierre est construite? Comment vous tracerai-je la marche de cette armée, qui part du sentier étroit qu'on a pratiqué sur le sommet des roches, et qui conduit laborieusement et tortueusement les hommes du haut de ces roches sur le pont qui les unit au château? Comment vous effrayerai-je pour ces soldats, pour ces lourdes et pesantes voitures de bagages qui passent, de la montagne au château, sur cette tremblante fabrique de bois? Comment vous ouvrirai-je entre ces bois pourris des précipices obscurs et profonds? Comment ferai-je passer tout ce monde sous les portes d'une des tours, le conduirai-je de ces portes sous la voûte de pierre qui les unit, et le disperserai-je ensuite dans la plaine? Dispersé dans la plaine, vous exigerez que je vous peigne les uns baignant leurs chevaux, les autres se désaltérant, ceux-ci étendus nonchalamment sur les bords de cet étang vaste et tranquille; ceux-là, sous une tente qu'ils ont formée d'un grand voile qui tient ici au tronc d'un arbre, là à un bout de roche, buvant, causant, riant, mangeant, dormant, assis, debout, couchés sur le dos, couchés sur le ventre, hommes, femmes, enfants, armes, chevaux, bagages. Mais peut-être qu'en désespérant de réaliser dans votre imagination tant d'objets animés, inanimés, ils le sont; et je l'ai fait. Si cela est, Dieu soit loué. Cependant je ne m'en tiens pas quitte. Laissons respirer la muse de Casanove et la mienne, et regardons son ouvrage plus froidement.

A droite du spectateur, imaginez une masse de grandes roches de hauteurs inégales; sur les plus basses de ces roches, un pont de bois jeté de leur sommet au pied d'une tour; cette tour, unie et séparée d'une autre tour par une voûte de pierre: cette fabrique, d'ancienne architecture militaire, bâtie sur un monticule; des eaux, qui descendent des montagnes, se rendent sous le pont de bois, sous la voûte de pierre, font le tour par

derrière le monticule, et forment à sa gauche un vaste étang. Supposez un arbre au pied du monticule; couvrez le monticule de mousse et de verdure; appliquez, contre la tour qui est à droite, une chaumière; faites sortir d'entre les pierres dégradées du sommet de l'une et l'autre tour des arbrisseaux et des plantes parasites; hérissez-en la cime des montagnes qui sont à gauche. Au delà de l'étang, que les eaux ont formé à droite, supposez quelques ruines lointaines, et vous aurez une idée du local.

Voici maintenant la marche de l'armée.

Elle défile du sommet des montagnes qui sont à droite, par un sentier escarpé; elle se rend sur le pont de bois jeté des plus basses de ces montagnes au pied d'une des tours du château; elle tourne le monticule sur lequel le château est élevé; elle gagne la voûte de pierre qui unit les deux tours; elle passe sous cette voûte, et de là elle se répand, de gauche et de droite, autour du monticule, sur les bords de l'étang; et arrive, en se repliant, au bas des hautes montagnes du sommet desquelles elle est partie. En levant les yeux, chaque soldat peut mesurer avec effroi la hauteur d'où il est descendu.

Passons aux détails. On voit au sommet des roches quelques soldats en entier; à mesure qu'ils s'engagent dans le sentier escarpé, ils disparaissent; on les retrouve lorsqu'ils débouchent sur le pont de bois; ce pont est chargé d'une voiture de bagages; une grande partie de l'armée a déjà fait le tour du monticule, passé sous la voûte de pierre, et se repose. Supposez autour du monticule sur lequel le château s'élève tous les incidents d'une halte d'armée, et vous aurez le tableau de Casanove. Il n'est pas possible d'entrer dans le récit de ces incidents; ils se varient à l'infini; et puis, ce que j'en ai esquissé dans les premières lignes suffit.

Ah ! si la partie technique de cette composition répondait à la partie idéale! Si Vernet avait peint le ciel et les eaux, Loutherbourg le château et les roches, et quelque autre grand maître les figures. Si tous ces objets, placés sur des plans distincts, avaient été éclairés et colorés selon la distance de ces plans, il faudrait avoir vu une fois en sa vie ce tableau; mais malheureusement celui de Casanove manque de toute la perfection qu'il aurait reçue de ces différentes mains. C'est un beau poëme, bien conçu, bien conduit, et mal écrit.

Ce tableau est sombre, il est terne, il est sourd. Toute la toile ne paraît vous offrir d'abord que les divers accidents d'une grande croûte de pain brûlé; et voilà l'effet de ces grandes roches, de cette grande masse de pierre élevée au centre de la toile, de ce merveilleux pont de bois, et de cette précieuse voûte de pierre, détruit et perdu; et voilà l'effet de toute cette variété infinie de groupes et d'actions détruit et perdu. Il n'y a point d'intelligence dans les tons de la couleur; point de dégradation perspective; point d'air entre les objets; l'œil est arrêté, et ne saurait se promener. Les objets de devant n'ont rien de la vigueur exigée par leurs sites. Mon ami, si la scène se passe proche du spectateur, la figure placée la plus voisine de lui sera au moins huit ou dix fois plus grande que celle qui sera distante de huit ou dix toises de cette figure; alors, ou de la vigueur sur le devant, ou point de vérité, point d'effet. Si au contraire le spectateur est loin de la scène, les objets seront relativement d'une dégradation plus insensible, et exigeront des tons plus doux, parce qu'il y aura plus de corps d'air entre l'œil et la scène. La proximité de l'œil sépare les objets; sa distance les presse et les confond. Voilà l'*a*, *b*, *c*, que Casanove paraît avoir oublié. Mais comment, me direz-vous, a-t-il oublié ici ce dont il se souvient si bien ailleurs? Vous répondrai-je comme je sens? C'est qu'ailleurs son ordonnance est à lui; il est inventeur. Ici, je le soupçonne de n'être que compilateur. Il aura ouvert ses portefeuilles d'estampes; il aura habilement fondu trois ou quatre morceaux de paysagistes ensemble; il en aura fait un croquis admirable; mais lorsqu'il aura été question de peindre ce croquis, le faire, le métier, le talent, le technique, l'auront abandonné. S'il avait vu la scène dans la nature ou dans sa tête, il l'aurait vue avec ses plans, son ciel, ses eaux, ses lumières, ses vraies couleurs, et il l'aurait exécutée. Rien n'est si commun et cependant si difficile à reconnaître que le plagiat en peinture. Je vous en dirai peut-être un mot dans l'occasion. Le style le décèle en littérature; la couleur, en peinture. Quoi qu'il en soit, combien de beautés détruites par le monotone de ce morceau qui reste, malgré cela, par la poésie, la variété, la fécondité, les détails des actions, la plus belle production[1] de Casanove!

1. Cette belle production n'a pas fait de sensation. Son enharmonie et le défaut d'entente dans les lumières ont blessé les ignorants et ont prouvé aux con-

95. UNE BATAILLE[1].

C'est un combat d'Européens. On voit sur le devant un soldat mort ou blessé ; auprès, un cavalier dont le cheval reçoit un coup de baïonnette : ce cavalier lâche un coup de pistolet à un autre qui a le sabre levé sur lui. Vers la gauche, un cheval abattu, dont le cavalier est renversé; sur le fond, une mêlée de combattants. A droite, sur le devant, des roches et des arbres rompus. Le ciel est éclairé de feux, et obscurci de fumée. Voilà la description la plus froide qu'il soit possible d'une action fort chaude.

95. AUTRE BATAILLE[2].

C'est une action entre des Turcs et des Européens. Sur le devant, un enseigne turc, dont le cheval est abattu d'un coup porté à la cuisse gauche : le cavalier semble, d'une main, couvrir sa tête de son drapeau, et de l'autre se défendre de son sabre. Cependant un Européen s'est saisi du drapeau, et menace de son épée la tête de l'ennemi. A droite, sur le fond, des soldats diversement attaquant et attaqués : entre ces soldats, on en remarque un, le sabre à la main, spectateur immobile. Sur le fond, à gauche, des morts, des mourants, des blessés, et d'autres soldats presque de repos.

Cette dernière bataille, c'est de la belle couleur prise sur la palette, et transportée sur la toile ; mais nulle forme, nul effet, point de dessin : et pourquoi ? C'est que les figures sont un peu grandes, et que notre Casanove ne les sait pas rendre. Plus un morceau est grand, plus l'esquisse en est difficile à conserver.

La composition précédente, où les figures sont plus petites, est mieux. Toutefois il y a du feu, du mouvement, de l'action

naisseurs que ce tableau n'était qu'un centon pillé çà et là, et assorti sans jugement. (*Note de Grimm.*)

L'*Histoire des Peintres*, article CASANOVA, exprime le regret que cet ouvrage ne nous ait point été conservé par la gravure. A la vente Blondel de Gagny (1776), *Une Marche d'armée*, « tableau richement composé, » et qui paraît être celui-ci, s'est vendu 410 livres. — Il est de 11 pieds de long sur 7 pieds de haut.

1. Tableau de 4 pieds de long sur 3 pieds de haut.

2. Mêmes dimensions qu'au précédent. — Cette bataille paraît être celle qui fut vendue 240 livres à la vente Belisard en 1783.

dans toutes deux. On y frappe bien; on s'y défend bien; on y attaque; on y tue bien. C'est l'image que j'ai des horreurs d'une mêlée.

Casanove ne dessine pas précieusement. Ses figures sont courtes. Quoique chaud dans sa composition, je le trouve monotone et stérile. C'est toujours au centre de sa toile un grand cheval avec ou sans son cavalier. Je sais bien qu'il est difficile d'imaginer une action plus grande, plus noble, plus belle, que celle d'un beau cheval appuyé sur ses deux pieds de derrière, jetant avec impétuosité ses deux autres pieds en avant, la tête retournée, la crinière agitée, la queue ondoyante, franchissant l'espace au milieu d'un tourbillon de poussière : mais parce qu'un objet est beau, faut-il le répéter à tout propos? Les autres affectent de pyramider de haut en bas; celui-ci de pyramider de la surface de la toile vers le fond : autre monotonie. C'est toujours un point au centre de la toile, très-saillant en devant; puis, de ce point, sommet de la pyramide, des objets sur des plans qui vont successivement en s'étendant jusqu'à la partie la plus enfoncée, où se trouve le plus étendu de tous ces plans, ou la base de la pyramide. Cette ordonnance lui est si propre, que je le reconnaîtrais d'un bout à l'autre d'une galerie.

96. UN CAVALIER ESPAGNOL[1].

L'Espagnol est à cheval : il occupe presque toute la toile. La figure, le cheval et l'action, sont du plus grand naturel. On voit, à droite, une troupe de soldats qui défilent vers le fond; à gauche, ce sont des montagnes très-suaves.

Beau petit tableau, très-vigoureux, très-chaud de couleur, et très-vrai; bonne touche et spirituelle; effet décidé, sans dureté. Achetez ce beau petit tableau, et soyez sûr de ne vous en jamais dégoûter, à moins que vous ne soyez né inconstant dans vos goûts. On quitte la femme la plus aimable, sans autre motif que la durée de ses complaisances. On s'ennuie de la plus douce des jouissances, sans trop savoir pourquoi. Pourquoi le tableau aurait-il quelque privilége sur la chose? C'est pourtant une chose bien agréable que la vie! L'habitude, qui nous

1. Petite composition de 10 pouces de large sur 14 pouces de haut.

attache, rend les possessions moins flatteuses, et les privations plus cruelles. Comme cela est arrangé! Y avez-vous jamais rien compris ?

BAUDOUIN.

Bon garçon, qui a de la figure, de la douceur, de l'esprit, un peu libertin; mais qu'est-ce que cela me fait? Ma femme a ses quarante-cinq ans passés; et il n'approchera pas de ma fille, ni lui ni ses compositions.

Il y avait au Salon une quantité de petits tableaux de Baudouin placés dans l'embrasure d'une fenêtre, et toutes les jeunes filles, après avoir promené leurs regards distraits sur quelques tableaux, finissaient leurs tournées à l'endroit où l'on voyait la *Paysanne querellée par sa mère*, et le *Cueilleur de cerises*; c'était pour cette travée qu'elles avaient réservé toute leur attention. On lit plutôt à un certain âge un ouvrage libre qu'un bon ouvrage; et l'on s'arrête plutôt devant un tableau ordurier que devant un bon tableau. Il y a même des vieillards qui sont punis de la continuité de leurs débauches par le goût stérile qu'ils en ont conservé. Quelques-uns de ces vieillards se traînaient aussi, béquille en main, dos voûté, lunettes sur le nez, aux petites infamies de Baudouin.

98. LE CONFESSIONNAL.

Un confessionnal est occupé par un prêtre. Il est entouré d'un troupeau de fillettes qui viennent s'accuser du péché qu'elles ont fait ou qu'elles feraient volontiers; voilà pour l'oreille gauche du confesseur. Son oreille droite entendra les sottises des vieilles, des vieillards et des morveux qui occupent ce côté. Le hasard ou la pluie font entrer deux grands égrillards à l'église : les voilà qui ruent tout à travers le troupeau des jeunes pénitentes. Le scandale s'élève. Le prêtre s'élance de sa boîte; il s'adresse durement à nos deux étourdis. Voilà le moment du tableau. Le prêtre est moitié hors du confessionnal, il a l'air indigné. Un de ces jeunes hommes, la lorgnette à la main, l'air ironique et méprisant, la tête retournée vers le confesseur, est tenté de lui dire son fait. Son camarade, qui pressent que l'affaire peut devenir grave, cherche à l'entraîner. Les fillettes ont

la plupart les yeux hypocritement baissés; les vieilles et les vieillards sont courroucés; les marmousets, placés derrière leurs parents, sourient. Cela est plaisant; mais la piété de notre archevêque, qui n'entend pas la plaisanterie, a fait ôter ce morceau[1].

97. LA FILLE ÉCONDUITE[2].

Dans un petit appartement de plaisir, un boudoir, on voit, nonchalamment étendu sur une chaise longue, un cavalier peu disposé à renouveler sa fatigue; debout, à côté de lui, une fille en chemise, l'air piqué, semble lui dire, en se remettant du rouge : *Quoi! c'est là tout ce que vous saviez?*

97. LE CUEILLEUR DE CERISES.

On voit, sur un arbre, un grand garçon jardinier qui cueille des cerises. Au pied de l'arbre une jeune paysanne, prête à les recevoir dans son tablier : une autre paysanne, assise à terre, regarde le cueilleur; entre celle-ci et l'arbre, un âne chargé de ses paniers, qui broute. Le jardinier a jeté sa poignée de cerises dans le giron de la paysanne; il ne lui en est resté dans la main que deux, accouplées sur la même queue qui les tient suspendues au doigt du milieu. Mauvaise pointe, idée plate et grossière; mais je dirai mon avis de tout cela à la fin.

97. PETITE IDYLLE GALANTE[3].

A droite, une ferme avec son colombier. A la porte de la ferme, au-dessous du colombier, une jeune paysanne assise, ou plutôt voluptueusement renversée sur un banc de pierre; derrière elle, sa sœur cadette, debout : elles regardent toutes deux deux pigeons qui sont à terre, à quelque distance, et qui se caressent. L'aînée rêve et soupire; la cadette lui fait signe du doigt de ne pas effaroucher les deux oiseaux. Au haut de la maison, à la fenêtre d'un grenier à foin, un jeune paysan qui

1. *Nota* que la piété éclairée du prélat n'a pas été choquée du *Cueilleur de cerises* ni de *la Fille querellée,* mais seulement du *Confessionnal.* (*Note de Grimm.*)

2. Dans l'édition de l'an IV, ce titre est remplacé par celui-ci : *l'Espérance déçue.* La gravure de ce même tableau s'appelle *le Carquois épuisé.* Le livret ne lui donne aucun titre.

3. Gravé par Choffard. Du cabinet de M. Trudaine de Montigny.

sourit malignement de l'indiscrétion voluptueuse de l'une, et de la crainte ingénue de l'autre. Passe pour cela ; c'est comme ma description, on y entend tout ce qu'on veut et tout ce qui y est, sans rougir. Autour du banc, on a jeté confusément un chaudron, des choux, des panais, une cruche, un tonneau, et d'autres objets champêtres.

97. LE LEVER.

C'est une jeune femme assise sur le bord d'un lit à baldaquin, et qui vient d'en sortir. Debout, sur un plan un peu plus reculé, une femme de chambre lui présente sa chemise ; à ses pieds, et plus sur le devant, une autre femme de chambre se dispose à lui mettre ses mules. Je ne sens pas le sel de cela. Voilà des mules où ces pieds n'entreront jamais : cela est ridicule et vrai.

100. LA FILLE QUERELLÉE PAR SA MÈRE.

La scène est dans une cave. La fille et son doux ami en étaient sur un point, sur un point... c'est dire assez que ne le dire point... lorsque la mère est arrivée justement, justement... C'est dire encore ceci bien clairement. La mère est en grande colère ; elle a les deux poings sur les côtés. Sa fille debout, ayant derrière elle une belle botte de paille fraîchement foulée, baisse les yeux et pleure ; elle n'a pas eu le temps de rajuster son corset et son fichu ; et il y paraît bien. A côté d'elle, sur le milieu de l'escalier de la cave, on voit, par le dos, un gros garçon qui s'esquive. A la position de ses bras et de ses mains, on n'est aucunement en doute sur la partie de son vêtement qu'il relève. Nos amants étaient, du reste, gens avisés. Au bas de l'escalier, il y a sur un tonneau un pain, des fruits, une serviette, avec une bouteille de vin.

Cela est tout à fait libertin ; mais on peut aller jusque-là. Je regarde, je souris, et je passe[1].

1. Ce tableau, un des plus connus de Baudouin, a été popularisé non-seulement par la gravure (c'est Choffard le graveur), comme presque toutes ses autres productions, mais très-fréquemment copié. Il appartenait à M. de Besenval.

V

99. LA FILLE QUI RECONNAÎT SON ENFANT A NOTRE-DAME PARMI LES ENFANTS TROUVÉS, OU LA FORCE DU SANG[1].

L'église. Entre deux piliers, le banc des enfants trouvés; autour du banc, une foule, la joie, le bruit, la surprise. Dans la foule, derrière la sœur grise, une grande fille qui tient un enfant, et qui le baise.

Beau sujet manqué. Je prétends que cette foule nuit à l'effet, et réduit un événement pathétique à un incident qu'on devine à peine; qu'il n'y a plus ni silence, ni repos, et qu'il ne fallait là qu'un petit nombre de spectateurs. Le dessinateur Cochin répond que plus la scène est nombreuse, plus la force du sang paraît. Le dessinateur Cochin raisonne comme un littérateur, et moi je raisonne comme un peintre. Veut-on faire sortir la force du sang dans toute sa violence, et conserver à la scène son repos, sa solitude et son silence, voici comme il fallait s'y prendre, et comme Greuze s'y serait pris. Je suppose qu'un père et qu'une mère s'en soient allés à Notre-Dame avec leur famille, composée d'une fille aînée, d'une sœur cadette et d'un petit frère. Ils arrivent au banc des enfants trouvés; le père, la mère avec le petit garçon d'un côté; la fille aînée et la sœur cadette de l'autre. L'aînée reconnaît son enfant. A l'instant, emportée par la tendresse maternelle, qui lui fait oublier la présence de son père, homme violent, à qui la faute avait été cachée, elle s'écrie, elle s'élance, et porte ses deux bras vers cet enfant; sa sœur cadette a beau la tirer par son vêtement, elle n'entend rien. Cependant que cette cadette lui dit tout bas : « Ma sœur, que faites-vous?... vous n'y pensez pas... vous vous perdez... mon père... » la pâleur s'empare du visage de la mère, et le père prend un air terrible et menaçant; il jette sur sa femme des regards pleins de fureur; et le petit garçon, pour qui tout est lettre close, baye aux corneilles. La sœur grise est dans l'étonnement : le petit nombre de spectateurs, hommes et femmes d'un certain âge, car il ne doit point y en avoir d'autres, marquent, les femmes, de la joie, de la pitié; les hommes, de la surprise. Et voilà ma composition, qui vaut mieux que celle

1. Le livret porte seulement : *Les Enfants trouvés, dans l'église de Notre-Dame*

de Baudouin. Mais il faut trouver l'expression de cette fille aînée, et cela n'est pas aisé. J'ai dit qu'il ne devait y avoir autour du banc que des spectateurs d'un certain âge; c'est qu'il est honnête et d'expérience que les autres jeunes garçons et jeunes filles ne s'y arrêtent pas. Donc... donc Cochin ne sait ce qu'il dit[1]. S'il défend son confrère contre la lumière de sa conscience et de son propre goût, à la bonne heure.

Greuze s'est fait peintre, prédicateur des bonnes mœurs; Baudouin, peintre, prédicateur des mauvaises; Greuze peintre de famille et d'honnêtes gens, Baudouin peintre de petites-maisons et de libertins : mais heureusement il n'a ni dessin, ni génie, ni couleur; et nous avons du génie, du dessin, de la couleur, et nous serons les plus forts. Baudouin me disait un jour le sujet d'un tableau; il voulait montrer chez une sage-femme une fille qui vient d'accoucher clandestinement, et que la misère forçait d'abandonner son enfant aux Enfants-Trouvés. « Et que ne placez-vous, lui répondis-je, la scène dans un grenier; et que ne me montrez-vous une honnête femme, que le même motif contraint à la même action? cela sera plus beau, plus touchant et plus honnête. Un grenier prête plus au talent que le taudis d'une sage-femme. Quand il n'en coûte aucun sacrifice à l'art, ne vaut-il pas mieux mettre la vertu que le vice en scène? Votre composition n'inspirera qu'une pitié stérile; la mienne inspirera le même sentiment avec fruit. — Oh! cela est trop sérieux; et puis des modèles de filles, j'en trouverai tant qu'il me plaira. — Eh bien! voulez-vous un sujet gai? — Oui, et même un peu graveleux, si vous pouvez; car, je ne m'en défends pas, j'aime la gravelure, et le public ne la hait pas. — Puisqu'il vous faut de la gravelure, il y en aura; et vos modèles seront encore rue Fromenteau. — Dites vite, dites vite. » Tandis qu'il se frottait les mains d'aise : « Imaginez, continuai-je, un fiacre[2] qui s'en va entre onze heures et midi à Saint-Denis. Au milieu de la rue de ce nom, une des soupentes du fiacre casse, et voilà la voiture

1. Et moi, qui sais ce que je dis, au moins dans cette occasion-ci, je dis que voilà un des plus beaux sujets de tableau qu'on puisse trouver, et que je suis désolé qu'il ne soit pas sorti de la tête de Greuze. De quoi se mêle ce barbouilleur de Baudouin, de traiter un sujet de ce pathétique, avec sa petite manière froide et léchée? Qu'il reste peintre et poëte de boudoir! (*Note de Grimm.*)

2. Voyez la même scène dans *Jacques le Fataliste,* t. VI, p. 193. Mais il n'y a que deux filles. Diderot, en dix ans, avait eu le temps d'oublier quelques détails.

sur le côté; la portière s'ouvre, et il en sort un moine et trois filles. Le moine se met à courir; le caniche du fiacre saute d'à côté de son maître, suit le moine, l'atteint et saisit des dents sa longue jaquette. Tandis que le moine se démène pour se débarrasser du chien, le fiacre, qui ne veut pas perdre sa course, descend de son siége, et va au moine. Cependant une des filles pressait avec sa main ou avec la lame de son couteau une bosse qu'une de ses compagnes s'était faite au front; et l'autre, à qui l'aventure paraissait comique, toute débraillée, et les mains sur les côtés, s'éclatait de rire : les marchands et les marchandes en riaient aussi sur leurs portes; et les polissons qui s'étaient rassemblés, criaient au moine : « Il a chié au lit! il a chié au lit!...» — « Cela est excellent, » dit Baudouin... » — « Et même un peu moral, ajoutai-je; c'est du moins le vice puni. Et qui sait si le moine de ma connaissance, à qui la chose est arrivée il y a huit jours, faisant un tour au Salon, ne se reconnaîtra pas, et ne rougira pas? Et n'est-ce rien que d'avoir fait rougir un moine?»

La mère qui querelle sa fille est le meilleur des petits tableaux de Baudouin : il est mieux dessiné que les autres, et d'une assez jolie couleur ; toujours un peu grisâtre. L'abattement de l'homme étendu sur le sofa de la fille qui remet du rouge, pas mal. Toute la scène du confessionnal voulait être mieux dessinée, demandait plus d'humeur, plus de force. Cela est sans effet ; et, par-dessus le marché, la besogne de la patience, du temps, du tiers et du quart, augmentée, revue et corrigée par le beau-père[1].

Il y a aussi des *miniatures* et des *portraits*, de jolis portraits, et assez joliment peints ; un *Silène porté par des satyres :* durs, secs, rougeâtres, et les satyres et le Silène. Tout cela n'est pas absolument sans mérite ; mais il y manque... Comment dirai-je ce qu'il y manque? Cela est difficile à dire et très-essentiel à avoir ; et malheureusement cela ne vient pas comme des champignons... Mais pourquoi est-ce que je suis si embarrassé ? Vous savez bien ce qu'il faut garder comme ses deux prunelles. Il y eut une fois un professeur de l'université qui tomba amoureux de la nièce d'un chanoine, en lui apprenant le latin ; il fit un enfant à son élève. Le chanoine s'en

1. Baudouin était le gendre de Boucher.

vengea cruellement. Est-ce que Baudouin aurait montré la peinture, aimé et fait un enfant à la nièce d'un chanoine ? Du moins il n'a pas l'air d'avoir ce qu'Abélard perdit dans cette occasion. Bonsoir donc à M. Baudouin ; et sur ce, je prie Dieu qu'il vous ait, mon ami, en sa sainte garde ; et si ce n'est pas sa volonté de vous préserver des nièces de chanoine, qu'il vous garantisse du moins des oncles.

ROLAND DE LA PORTE.

On a dit, mon ami, que celui qui ne riait pas aux comédies de Regnard n'avait pas le droit de rire aux comédies de Molière. Eh bien, dites à ceux qui passent devant Roland de La Porte sans s'arrêter qu'ils n'ont pas le droit de regarder Chardin. Ce n'est pourtant ni la touche, ni la vigueur, ni la vérité, ni l'harmonie de Chardin ; c'est tout contre, c'est-à-dire à mille lieues et à mille ans. C'est cette petite distance imperceptible, qu'on sent et qu'on ne franchit point. Travaillez, étudiez, soignez, effacez, recommencez : peines perdues. La nature a dit : « Tu iras là, jusque-là, et pas plus loin que là. » Il est plus aisé de passer du pont Notre-Dame à Roland de La Porte que de Roland de La Porte à Chardin.

102. MÉDAILLON DU ROI[1].

C'est l'imitation d'un vieux plâtre, avec tous les accidents de la vétusté : il est écorné, troué ; il y a la poussière, la crasse, la saleté ; c'est le vrai, *ma un poco freddo* ; et puis ce genre est si facile, qu'il n'y a plus que le peuple qui l'admire.

103. UN MORCEAU DE GENRE.

Sur une table de bois, un mouchoir Masulipatam, un pot à l'eau de faïence, un verre d'eau, une tabatière de carton, une brochure sur un livre... Pauvre victime de Chardin ! Comparez seulement le Masulipatam de Chardin avec celui-ci ; combien Roland vous paraîtra dur, sec et empesé !

1. Ovale de 2 pieds 9 pouces de haut.

103. UN AUTRE MORCEAU DE GENRE.

Un grand évier coupe horizontalement la toile en deux; et en allant de la droite à la gauche, on y voit des champignons autour d'un pot de terre où trempe une branche de laurier-thym[1], une botte d'asperges, des œufs frais sur un tablier de cuisine, dont une portion retombe au devant de l'évier, et dont le reste, sur le fond et dans l'ombre, passe derrière la botte d'asperges; un chaudron de cuivre incliné et vu par le dedans, une poivrière de fer-blanc, un égrugeoir de bois avec son pilon... Autre victime de Chardin. Mais, monsieur Roland de La Porte, consolez-vous; que le diable m'emporte si, excepté vous et Chardin, personne s'en doute; et songez que celui qui chez les Anciens aurait su produire cette illusion-là, n'en déplaise aux mânes de Caylus et aux oreilles vivantes de Webb, aurait été chanté, apothéosé par les poëtes, et aurait une statue au Céramique, ou dans un recoin du Prytanée.

104. DEUX PORTRAITS.

Je les ai vus; monsieur Roland, prêtez l'oreille à vos deux portraits, et vous les entendrez, malgré l'air faible et éteint qu'ils ont, vous dire d'une voix claire et forte : « Retourne à la chose inanimée. » Ils sont de bon conseil ; ils disent comme s'ils étaient vivants.

105. AUTRE TABLEAU DE GENRE.

Je pourrais vous en faire grâce; mais ces morceaux circulent; des fripons de brocanteurs les baptisent et font des dupes. Toujours en allant de droite à gauche, c'est mon allure, sur une table d'un marbre bleuâtre et brisée, des raisins, de petits morceaux de sucre, une tasse avec sa soucoupe de terre blanche; sur le fond, une jatte pleine de pêches, une bouteille de ratafia, une carafe d'eau; autour, quelques prunes, des mies de pain, des poires, des pêches, une boîte à café de fer-blanc.

1. Il n'y a point de laurier-thym; le laurier-tin n'est point un condiment. Il eût donc fallu mettre ici « laurier-sauce » ; mais comme le thym et le laurier s'accouplent ordinairement dans les mystères de l'art culinaire, nous avons cru devoir conserver la faute d'orthographe, qui n'est point une faute contre le goût.

Ces différents objets ne vont point ensemble ; et c'est une faute que Chardin ne commet pas.

Celui, mon ami, qui sait faire de la chair excelle dans tous ces sujets, et celui qui excelle dans ces sujets ne sait pas pour cela faire de la chair. Les couleurs de la rose des jardins sont belles, mais la vie n'y est pas, comme sous les roses du visage d'une jeune fille. Les premières sont tout ce qu'on peut comparer de mieux à celles-ci ; mais c'est elles qu'on flatte.

DESCAMPS[1].

Encore à celui-ci, la petite politesse que vous savez.

Vous peignez gris, monsieur Descamps ; vous peignez lourd et sans vérité.

105. Cet *Enfant qui tient un oiseau* est raide. L'oiseau n'est ni vivant ni mort. C'est un de ces morceaux de bois peint, qui ont un sifflet à la queue. Et cette grosse, courte et maussade Cauchoise, que dit-elle ? à qui en veut-elle ? Entre deux de ses enfants qui se tracassent, c'est moi qu'elle regarde. Celui qui pleure, si c'est du poids de l'énorme tête que vous lui avez faite, il a raison. On dit que vous vous mêlez de littérature[2] ; Dieu veuille que vous soyez meilleur en belles-lettres qu'en peinture ! Si vous avez la manie d'écrire, écrivez en prose, en vers, comme il vous plaira ; mais ne peignez pas ; ou si, par délassement, vous passez d'une muse à l'autre, mettez les productions de celle-ci dans votre cabinet ; vos amis, après dîner, la serviette sur le bras et le cure-dent à la main, diront : « Mais cela n'est pas mal. » *Jeune homme qui dessine*, *Élève qui modèle*, *Petite fille qui donne à manger à son oiseau*, allez tous au cabinet de M. Descamps, votre père ; et n'en sortez pas.

1. Jean-Baptiste Descamps, né à Dunkerque en 1711, élève de Louis Coypel, mort à Rouen le 14 août 1791. Il avait à ce Salon trois tableaux sous le même numéro. Ils sont désignés par leur titre à la fin de cet article. Le premier décrit, qui avait été le morceau de réception à l'Académie, de Descamps, en 1764, est au musée du Louvre sous le n° 161 et sous ce titre : *Une mère dans sa cuisine avec deux de ses enfants*.

2. Descamps a publié de 1755 à 1763 : *Vies des peintres flamands, allemands et hollandais*, 4 vol. in-8°.

BELLENGÉ.

106. UN TABLEAU DE FLEURS. 107. PLUSIEURS TABLEAUX DE FRUITS.

Au pont Notre-Dame, chez Tremblin, sans rémission. Le tableau de *Fleurs* est pourtant son morceau de réception. On prétend qu'il y a quelque chose. Mais la couleur en est-elle fraîche, séduisante? Non. Le velours des fleurs y est-il? Non. Qu'est-ce qu'il y a donc?

PARROCEL.

108. CÉPHALE QUI SE RÉCONCILIE AVEC PROCRIS, ET 109. PROCRIS TUÉE PAR CÉPHALE.

Avez-vous vu quelquefois dans des auberges des copies de grands maîtres? Eh bien, c'est cela. Mais gardez-m'en le secret. C'est un père de famille que ce Parrocel qui n'a que sa palette pour nourrir une femme et cinq ou six enfants. En regardant ce Céphale tuer sa Procris en plein Salon, je lui disais : « Tu fais bien pis que tu ne crois... » Ce Parrocel est mon voisin. C'est un bon homme, qui a même, à ce qu'on dit, quelque talent pour la décoration. Il me voit au Salon; il m'aborde. « Voilà mes tableaux, me dit-il. Eh bien, qu'en pensez-vous? — Mais, mais... j'aime votre Procris; elle a de beaux gros tétons.... Eh oui! cela séduit, cela séduit... » Tirez-vous-en mieux, si vous pouvez.

GREUZE.

Je suis peut-être un peu long; mais si vous saviez comme je m'amuse en vous ennuyant! Vous me direz que c'est comme tous les ennuyeux du monde; ils ennuient sans s'en apercevoir. Et puis voilà pourtant cent dix tableaux de décrits et trente et un peintres jugés.

Voici votre peintre et le mien, le premier qui se soit avisé, parmi nous, de donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman.

Il est un peu vain, notre peintre ; mais sa vanité est celle d'un enfant ; c'est l'ivresse du talent. Otez-lui cette naïveté qui lui fait dire de son propre ouvrage : *Voyez-moi cela ! C'est cela qui est beau !* vous lui ôterez la verve, vous éteindrez le feu, et le génie s'éclipsera. Je crains bien, lorsqu'il deviendra modeste, qu'il n'ait raison de l'être. Nos qualités, certaines du moins, tiennent de près à nos défauts. La plupart des honnêtes femmes ont de l'humeur ; les grands artistes ont un petit coup de hache à la tête. Presque toutes les femmes galantes sont généreuses ; les dévotes, les bonnes même, ne sont pas ennemies de la médisance. Il est difficile à un maître qui sent qu'il fait le bien, de n'être pas un peu despote. A qui passera-t-on les défauts si ce n'est aux grands hommes? Je hais toutes ces petites bassesses, qui ne montrent qu'une âme abjecte ; mais je ne hais pas les grands crimes : premièrement, parce qu'on en fait de beaux tableaux et de belles tragédies ; et puis, c'est que les grandes et sublimes actions et les grands crimes portent le même caractère d'énergie. Si un homme n'était pas capable d'incendier une ville, un autre homme ne serait pas capable de se précipiter dans un gouffre pour la sauver. Si l'âme de César n'eût pas été possible, celle de Caton ne l'aurait pas été davantage. L'homme est né citoyen tantôt du Ténare, tantôt de l'Olympe ; c'est Castor et Pollux ; un héros, un scélérat ; Marc-Aurèle, Borgia : *diversis studiis ovo prognatus eodem.*

Nous avons trois peintres habiles, féconds et studieux observateurs de la nature, ne commençant, ne finissant rien, sans avoir appelé plusieurs fois le modèle. C'est La Grenée, Greuze et Vernet. Le second porte son talent partout, dans les cohues populaires, dans les églises, aux marchés, aux promenades, dans les maisons, dans les rues ; sans cesse il va recueillant des actions, des passions, des caractères, des expressions. Chardin et lui parlent fort bien de leur art[1] : Chardin, avec jugement et de sang-froid ; Greuze, avec chaleur et enthousiasme. La Tour, en petit comité, est aussi fort bon à entendre.

Il y a un grand nombre de morceaux de Greuze : quelques médiocres, plusieurs bons, beaucoup d'excellents : parcourons-les.

1. Variante : ...talent.

110. LA JEUNE FILLE QUI PLEURE SON OISEAU MORT[1].

La jolie élégie! le charmant poëme! la belle idylle que Gessner en ferait! C'est la vignette d'un morceau de ce poëte. Tableau délicieux! le plus agréable et peut-être le plus intéressant du Salon. La pauvre petite est de face; sa tête est appuyée sur sa main gauche : l'oiseau mort est posé sur le bord supérieur de la cage, la tête pendante, les ailes traînantes, les pattes en l'air. Le joli catafalque que cette cage! que cette guirlande de verdure qui serpente autour a de grâces! la pauvre petite! ah! qu'elle est affligée! Comme elle est naturellement placée! que sa tête est belle! qu'elle est élégamment coiffée! que son visage a d'expression! Sa douleur est profonde; elle est à son malheur, elle y est tout entière. O la belle main! la belle main! le beau bras! Voyez la vérité des détails de ces doigts; et ces fossettes, et cette mollesse, et cette teinte de rougeur dont la pression de la tête a coloré le bout de ces doigts délicats, et le charme de tout cela. On s'approcherait de cette main pour la baiser, si on ne respectait cette enfant et sa douleur. Tout enchante en elle, jusqu'à son ajustement. Ce mouchoir de cou est jeté d'une manière! il est d'une souplesse et d'une légèreté! Quand on aperçoit ce morceau, on dit : *Délicieux!* Si l'on s'y arrête, ou qu'on y revienne, on s'écrie : *Délicieux! délicieux!* Bientôt on se surprend conversant avec cette enfant, et la consolant. Cela est si vrai, que voici ce que je me souviens de lui avoir dit à différentes reprises.

« Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie! Que signifie cet air rêveur et mélancolique! Quoi! pour un oiseau! Vous ne pleurez pas, vous êtes affligée; et la pensée accompagne votre affliction. Çà, petite, ouvrez-moi votre cœur : parlez-moi vrai; est-ce bien la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même?... Vous baissez les yeux; vous ne me répondez pas. Vos pleurs sont prêts à couler. Je ne suis pas père; je ne suis ni indiscret ni sévère.... Eh bien, je le conçois, il vous aimait,

1. Tableau ovale de 2 pieds de haut, appartenant à M. de Lalive de La Briche, introducteur des ambassadeurs; gravé en ovale par J.-J. Flipart. L'original était, vers 1860, chez le général Ramsay.

il vous le jurait, et le jurait depuis longtemps. Il souffrait tant : le moyen de voir souffrir ce qu'on aime?... Eh! laissez-moi continuer; pourquoi me fermer la bouche de votre main?... « Ce matin-là, par malheur votre mère était absente. Il vint; vous étiez seule : il était si beau, si passionné, si tendre, si charmant! il avait tant d'amour dans les yeux! tant de vérité dans les expressions! il disait de ces mots qui vont si droit à l'âme! et en les disant il était à vos genoux : cela se conçoit encore. Il tenait une de vos mains; de temps en temps vous y sentiez la chaleur de quelques larmes qui tombaient de ses yeux, et qui coulaient le long de vos bras. Votre mère ne revenait toujours point. Ce n'est pas votre faute; c'est la faute de votre mère... Mais voilà-t-il pas que vous pleurez de plus belle... Mais ce que je vous en dis n'est pas pour vous faire pleurer. Et pourquoi pleurer? Il vous a promis; il ne manquera à rien de ce qu'il vous a promis. Quand on a été assez heureux pour rencontrer un enfant charmant comme vous, pour s'y attacher, pour lui plaire; c'est pour toute la vie... — Et mon oiseau?... — Vous souriez. » (Ah! mon ami, qu'elle était belle! ah! si vous l'aviez vue sourire et pleurer!) Je continuai. « Eh bien, votre oiseau! Quand on s'oublie soi-même, se souvient-on de son oiseau? Lorsque l'heure du retour de votre mère approcha, celui que vous aimez s'en alla. Qu'il était heureux, content, transporté! qu'il eut de peine à s'arracher d'auprès de vous!... Comme vous me regardez! Je sais tout cela. Combien il se leva et se rassit de fois! combien il vous dit, redit adieu sans s'en aller! combien de fois il sortit et rentra! Je viens de le voir chez son père : il est d'une gaieté charmante, d'une gaieté qu'ils partagent tous, sans pouvoir s'en défendre... — Et ma mère?... — Votre mère? à peine fut-il parti qu'elle rentra : elle vous trouva rêveuse, comme vous l'étiez tout à l'heure. On l'est toujours comme cela. Votre mère vous parlait, et vous n'entendiez pas ce qu'elle vous disait; elle vous commandait une chose et vous en faisiez une autre. Quelques pleurs se présentaient au bord de vos paupières; ou vous les reteniez, ou vous détourniez la tête pour les essuyer furtivement. Vos distractions continues impatientèrent votre mère; elle vous gronda; et ce vous fut une occasion de pleurer sans contrainte et de soulager votre cœur... Continuerai-je, petite? Je crains que ce que je vais dire ne re-

nouvelle votre peine. Vous le voulez?... Eh bien, votre bonne mère se reprocha de vous avoir contristée; elle s'approcha de vous, elle vous prit les mains, elle vous baisa le front et les joues, et vous en pleurâtes bien davantage. Votre tête se pencha sur elle; et votre visage, que la rougeur commençait à colorer, tenez, tout comme le voilà qui se colore, alla se cacher dans son sein. Combien cette bonne mère vous dit de choses douces! et combien ces choses douces vous faisaient de mal! Cependant votre serin avait beau s'égosiller, vous avertir, vous appeler, battre des ailes, se plaindre de votre oubli, vous ne le voyiez point, vous ne l'entendiez point : vous étiez à d'autres pensées. Son eau ni la graine ne furent point renouvelées; et ce matin l'oiseau n'était plus... Vous me regardez encore; est-ce qu'il me reste encore quelque chose à dire? Ah! j'entends, petite; cet oiseau, c'est lui qui vous l'avait donné : eh bien, il en retrouvera un autre aussi beau... Ce n'est pas tout encore : vos yeux se fixent sur moi, et se remplissent de nouveau de larmes; qu'y a-t-il donc encore? Parlez, je ne saurais vous deviner... —Et si la mort de cet oiseau n'était que le présage!... Que ferais-je? que deviendrais-je? S'il était ingrat... — Quelle folie! Ne craignez rien, pauvre petite : cela ne se peut, cela ne sera pas! »

Quoi! mon ami, vous me riez au nez! vous vous moquez d'un grave personnage qui s'occupe à consoler un enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qu'il vous plaira? Mais voyez donc comme elle est belle! comme elle est intéressante! Je n'aime point à affliger; malgré cela, il ne me déplairait pas trop d'être la cause de sa peine.

Le sujet de ce petit poëme est si fin, que beaucoup de personnes ne l'ont pas entendu; ils ont cru que cette jeune fille ne pleurait que son serin. Greuze a déjà peint une fois le même sujet, il a placé devant une glace fêlée une grande fille en satin blanc, pénétrée d'une profonde mélancolie. Ne pensez-vous pas qu'il y aurait autant de bêtise à attribuer les pleurs de la jeune fille de ce Salon à la perte d'un oiseau, que la mélancolie de la jeune fille du Salon précédent à son miroir cassé? Cette enfant pleure autre chose, vous dis-je. D'abord, vous l'avez entendue, elle en convient; et son affliction réfléchie le dit de reste. Cette douleur! à son âge! et pour un oiseau!... Mais quel âge a-t-elle donc?.... Que vous répondrai-je; et quelle question m'avez-vous

faite? Sa tête est de quinze à seize ans, et son bras et sa main de dix-huit à dix-neuf. C'est un défaut de cette composition qui devient d'autant plus sensible, que la tête étant appuyée contre la main, une des parties donne tout contre la mesure de l'autre. Placez la main autrement, et l'on ne s'apercevra plus qu'elle est un peu trop forte et trop caractérisée. C'est, mon ami, que la tête a été prise d'après un modèle, et la main d'après un autre. Du reste, elle est très-vraie, cette main, très-belle, très-parfaitement coloriée et dessinée. Si vous voulez passer à ce tableau cette tache légère, avec un ton de couleur un peu violâtre, c'est une chose très-belle. La tête est bien éclairée, de la couleur la plus agréable qu'on puisse donner à une blonde, car elle est blonde, notre petite : peut-être demanderait-on que cette tête fît un peu plus le rond de bosse. Le mouchoir rayé est large, léger, du plus beau transparent; le tout fortement touché, sans nuire aux finesses de détail. Ce peintre peut avoir fait aussi bien, mais pas mieux.

Lorsque le Salon fut tapissé, on en fit les premiers honneurs à M. de Marigny. Poisson-Mécène[1] s'y rendit avec le cortége des artistes favoris qu'il admet à sa table; les autres s'y trouvèrent : il alla, il regarda, il approuva, il dédaigna. La *Pleureuse* de Greuze l'arrêta et le surprit. Cela est beau, dit-il à l'artiste, qui lui répondit : « Monsieur, je le sais; on me loue de reste; mais je manque d'ouvrage. — C'est, lui répondit Vernet, que vous avez une nuée d'ennemis, et parmi ces ennemis un quidam qui a l'air de vous aimer à la folie, et qui vous perdra. — Et qui est ce quidam? lui demanda Greuze. — C'est vous, lui répondit Vernet[2]. »

1. Variante : Le directeur-ordonnateur des arts.

2. Diderot arrange ici à sa manière cette petite scène entre Greuze et Vernet; elle est mieux sans doute comme il la présente, et la circonstance où il place la leçon rend celle-ci plus ferme et plus directe; mais le fait ne s'est pas passé en nature, tel qu'il le rapporte dans son drame.

. . . . Pictoribus atque poetis
Quid libet audendi semper fuit æqua potestas.
Horat. *de Arte poet.*, v. 9 et 10. (N.)

— « Il est vrai, mon ami Greuze, que vous avez des torts impardonnables avec vous-même. Vous imaginez qu'il ne s'agit que d'avoir du génie, un grand talent, une âme fière et sensible, de faire de beaux tableaux et d'attendre que la fortune vienne vous retirer de votre grenier du quartier de la Sorbonne et vous offrir un asile dans quelque maison royale. D'où venez-vous donc? Que n'apprenez-vous à

111. L'ENFANT GATÉ [1].

C'est une mère placée à côté d'une table, et qui regarde avec complaisance son fils qui donne sa soupe à un chien. L'enfant présente sa soupe au chien avec sa cuiller. Voilà le fond du sujet. Il y a des accessoires, comme à droite, une cruche, une terrine de terre où trempe du linge; au-dessus, une espèce d'armoire; à côté de l'armoire, une glane d'oignons suspendue; plus haut, une cage attachée au côté de l'armoire, et deux ou trois perches appuyées contre le mur. De la gauche à la droite, depuis l'armoire, règne une sorte de buffet sur lequel l'artiste a placé un pot de terre, un verre à moitié plein de vin, un linge qui pend; et derrière l'enfant, une chaise de paille, avec une terrine. Tout cela signifie que c'est sa petite *Blanchisseuse* d'il y a quatre ans qui s'est mariée, et dont il se propose de suivre l'histoire.

Le sujet de ce tableau n'est pas clair. L'idéal n'en est pas assez caractéristique ; c'est, ou l'enfant, ou le chien gâté. Il petille de petites lumières qui papillotent de tous côtés, et qui

avoir le jarret souple, à faire le valet dans l'antichambre de M. le directeur-ordonnateur, à flagorner vos confrères qui ont du crédit sur lui, à les regarder comme vos maîtres, et à les assurer que vous n'êtes qu'un enfant auprès d'eux? Peut-être, à force de bassesses, réussirez-vous à vous faire pardonner d'avoir du génie et de faire de beaux tableaux; mais qu'importe? Vous aurez un logement au Louvre, des pensions, le cordon de Saint-Michel peut-être. Vos chefs-d'œuvre ne blesseront plus la vanité d'aucun de vos confrères, et toute l'Académie de peinture s'écriera que vous êtes un grand peintre, dès que vous aurez cessé de l'être. Vous ne voulez pas vous soumettre à mes avis? Vernet vous l'a bien dit; vous êtes le plus cruel de vos ennemis. Restez donc avec votre génie et votre pauvreté. Faites de beaux tableaux, et ne prétendez pas faire fortune! — Voici la liste des grâces que M. le directeur-ordonnateur des arts a procurées à M. Greuze jusqu'à ce jour. Lorsque le talent de ce peintre fut connu, on lui permit de faire un voyage à Rome à ses dépens; et lorsqu'il eut mangé le peu d'argent qu'il avait amassé pour ce voyage, on lui permit de revenir à Paris, avant d'en avoir pu tirer le fruit qu'il en espérait. Depuis son retour, on lui a permis de faire les plus beaux tableaux et de les vendre le moins mal qu'il pouvait. Lors du succès de son tableau du *Paralytique,* au dernier Salon, on lui permit de le faire porter à Versailles pour être montré au roi et à la famille royale, et de dépenser une vingtaine d'écus à ce voyage. Depuis, n'ayant pas trouvé d'acheteur pour ce tableau, qui lui a coûté 200 louis en études, on vient de lui permettre de le vendre à l'Académie impériale des Arts de Pétersbourg, afin de porter la réputation du peintre aux dernières limites de l'Europe. La suite des grâces accordées à M. Greuze pour le Salon prochain. » (*Note de Grimm.*) — Le reste de l'article Greuze manque dans l'édition de l'an IV.

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large. Gravé par Malœuvre Il appartenait à M. le duc de Praslin.

blessent les yeux. La tête de la mère est charmante de couleur; mais sa coiffure ne tient pas à sa tête, et l'empêche de faire le rond de bosse. Ses vêtements sont lourds, surtout le linge. La tête de l'enfant est de toute beauté, j'entends de beauté de peintre; c'est un bel enfant de peintre, mais non pas comme une mère le voudrait. Cette tête est de la plus grande finesse de touche, les cheveux bien plus légers qu'il n'a coutume de les faire. C'est ce chien-là qui est un vrai chien! La mère a la gorge opaque, sans transparence, et même un peu rouge. Il y a aussi trop d'accessoires, trop d'ouvrage. La composition en est alourdie, confuse. La mère, l'enfant, le chien et quelques ustensiles auraient produit plus d'effet. Il y aurait eu du repos qui n'y est pas.

112. UNE TÊTE DE FILLE [1].

Oui, de fille placée au coin de la rue, le nez en l'air, lisant l'affiche en attendant le chaland. Elle est de profil. C'est ce qu'on peut appeler un morceau de la plus grande vigueur de couleur. On la croirait modelée, tant les plans en sont bien annoncés. Elle tue cinquante tableaux autour d'elle. Voilà une petite catin bien méchante. Voyez comme M. l'introducteur des ambassadeurs [2], qui est à côté d'elle, en est devenu blême, froid, aplati et blafard; le coup qu'elle porte de loin à Roslin et à toute sa triste famille! Je n'ai jamais vu un pareil dégât.

113. UNE PETITE FILLE QUI TIENT UN PETIT CAPUCIN DE BOIS [3].

Quelle vérité! quelle variété de ton! Et ces plaques de rouge qui est-ce qui ne les a pas vues sur le visage des enfants, lorsqu'ils ont froid, ou qu'ils souffrent des dents? Et ces yeux larmoyants, et ces menottes engourdies et gelées, et ces couettes de cheveux blonds, éparses sur le front, tout ébouriffées; c'est à les remettre sous le bonnet, tant elles sont légères et vraies. Bonne grosse étoffe de marmotte, avec les plis qu'elle affecte. Fichu de bonne grosse toile sur le cou, et arrangé comme on

1. Appartenait à M. Godefroi.

2. M. de La Live de Jully, dont il y avait, à ce même Salon, un portrait au pastel, par le même artiste.

3. Appartenait à M. de La Live de Jully, introducteur des ambassadeurs.

sait; petit capucin bien raide, bien de bois, bien raidement drapé. Monsieur Drouais, approchez. Voyez-vous cet enfant, c'est de la chair; ce capucin, c'est du plâtre. Pour la vérité et la vigueur du coloris, petit Rubens.

115. TÊTE EN PASTEL [1].

C'est encore une assez belle chose. Il y a tout plein de vérité de chair, et un moelleux infini. Elle est bien par plans, et grassement faite; cependant un peu grise; les coins de la bouche qui baissent, lui donnent un air de douleur mêlé de plaisir. Je ne sais, mon ami, si je ne brouille pas ici deux tableaux. J'ai beau me frotter le front, peindre et repeindre dans l'espace, ramener l'imagination au Salon; peine inutile. Il faut que cela reste comme le voilà.

116. PORTRAIT DE M. WATTELET [2].

Il est terne; il a l'air d'être embu; il est maussade. C'est l'homme. Retournez la toile.

121. PORTRAIT DE MADAME GREUZE.

Ce peintre est certainement amoureux de sa femme; et il n'a pas tort. Je l'ai bien aimée, moi, quand j'étais jeune, et qu'elle s'appelait Mlle Babuti. Elle occupait une petite boutique de libraire sur le quai des Augustins; poupine, blanche et droite comme le lis, vermeille comme la rose. J'entrais avec cet air vif, ardent et fou que j'avais; et je lui disais : « Mademoiselle, les *Contes* de La Fontaine, un Pétrone, s'il vous plaît.

— Monsieur, les voilà; ne vous faut-il point d'autres livres?

— Pardonnez-moi, mademoiselle; mais...

— Dites toujours.

— *La Religieuse en chemise.*

— Fi donc! monsieur; est-ce qu'on a, est-ce qu'on lit ces vilenies-là?

— Ah! ah! ce sont des vilenies, mademoiselle; moi, je n'en savais rien... »

1. Appartenait à M. le baron de Besenval, inspecteur général des Suisses.
2. Tableau de 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large.

Et puis un autre jour, quand je repassais, elle souriait, et moi aussi.

Il y avait, au Salon dernier, un *Portrait de Mme Greuze enceinte;* l'intérêt de son état arrêtait; la belle couleur et la vérité des détails vous faisaient ensuite tomber les bras. Celui-ci n'est pas aussi beau : cependant l'ensemble en est gracieux; il est bien posé; l'attitude en est de volupté; ses deux mains montrent des finesses de ton qui enchantent. La gauche seulement n'est pas ensemble; elle a même un doigt cassé; cela fait peine. Le chien que la belle main caresse est un épagneul à longs poils noirs, le museau et les pattes tachetés de feu; il a les yeux pleins de vie. Si vous le regardez quelque temps, vous l'entendrez aboyer. La blonde qui coiffe la tête est à faire demander l'ouvrier; j'en dis autant du reste du vêtement. La tête a donné bien de la peine au peintre et au modèle; on le voit; et c'est déjà un grand défaut. Les passages du front sont trop jaunes : on sait bien qu'il reste aux femmes qui ont eu des enfants de ces taches-là; mais si l'on pousse l'imitation de la nature jusqu'à vouloir les rendre, il faut les affaiblir; c'est là le cas d'embellir un peu, puisqu'on le peut sans que la ressemblance en souffre. Mais comme ces accidents du visage donnent lieu à l'artiste, par leurs difficultés, de déployer son talent, il est rare qu'il s'y refuse. Ces passages ont encore un œil rougeâtre, qui est vrai, mais déplaisant. Ses lèvres sont plates. Cet air pincé de la bouche lui donne un petit air sucré. Cela est tout à fait maniéré. Si ce maniéré est dans la personne, tant pis pour la personne, le peintre et le tableau. Cette femme agace-t-elle malignement son épagneul contre quelqu'un? l'air malin et sucré sera moins faux, mais sera toujours choquant. Au reste, le tour de la bouche, les yeux, tous les autres détails sont à ravir; des finesses de couleur sans fin; le cou soutient la tête à merveille. Il est beau de dessin et de couleur, et va, comme il doit, s'attacher aux épaules; mais pour cette gorge, je ne saurais la regarder; et si, même à cinquante ans, je ne hais pas les gorges. Le peintre a penché sa figure en devant, et par cette attitude il semble dire au spectateur : « Voyez la gorge de ma femme. » Je la vois, monsieur Greuze. Eh bien, votre femme a la gorge molle et jaune. Si elle ressemble, tant pis encore pour vous, pour elle et pour le tableau.

Un jour M. de la Martelière descendait de son appartement; il rencontra sur l'escalier un grand garçon qui montait à l'appartement de madame. Mme de la Martelière avait la plus belle tête du monde; et M. de la Martelière, regardant monter le jeune galant chez sa femme, disait entre ses dents : « Oui, oui; mais je l'attends à la cuisse. » Mme Greuze a la tête aussi fort belle; et rien n'empêchera M. Greuze de dire aussi quelque jour entre ses dents : « Oui, oui; mais je l'attends à la gorge. » Cela n'arrivera pas, car sa femme est sage [1]. La couleur jaune et la mollesse de cette gorge sont de madame; mais le défaut de transparence et le mat sont de monsieur.

118. PORTRAIT DU GRAVEUR WILLE [2].

Très-beau portrait. C'est l'air brusque et dur de Wille; c'est sa raide encolure; c'est son œil petit, ardent, effaré; ce sont ses joues couperosées. Comme cela est coiffé! que le dessin est beau! que la touche est fière! quelles vérités et variétés de tons! et le velours, et le jabot, et les manchettes d'une exécution! J'aurais plaisir à voir ce portrait à côté d'un Rubens, d'un Rembrandt ou d'un Van Dyck. J'aurais plaisir à sentir ce qu'il y aurait à perdre ou à gagner pour notre peintre. Quand on a vu ce Wille, on tourne le dos aux portraits des autres, et même à ceux de Greuze.

123. LA MÈRE BIEN-AIMÉE.

Esquisse [3].

Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas. C'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout; c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poëte, le crayon du dessinateur habile, ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait; or, plus

1. Sur ce point, Diderot se trompait. Greuze a raconté lui-même ses infortunes conjugales dans un *Mémoire* en vue d'une séparation juridique. Ce *Mémoire*, qui appartenait à M. Jules Boilly, a été publié par M. de Chennevières dans les *Archives des Arts* et reproduit par MM. de Goncourt dans *l'Art au XVIIIe siècle*. Le portrait de Mme Greuze, intitulé *la Voluptueuse*, a été gravé par Massard.

2. A fait partie de la collection Delessert.

3. Le tableau a été gravé par Massard. C'est celui que Mme Geoffrin qualifiait de « fricassée d'enfants. »

l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. Il faut entendre dans la musique vocale ce qu'elle exprime. Je fais dire à une symphonie bien faite presque ce qu'il me plaît; et comme je sais mieux que personne la manière de m'affecter, par l'expérience que j'ai de mon propre cœur, il est rare que l'expression que je donne aux sons, analogue à ma situation actuelle, sérieuse, tendre ou gaie, ne me touche plus qu'une autre qui serait moins à mon choix. Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau. Je vois dans le tableau une chose prononcée : combien dans l'esquisse y supposé-je de choses qui y sont à peine annoncées!

Voici, mon ami, de quoi montrer combien il reste d'équivoque dans le meilleur tableau. Vous voyez bien cette belle poissarde, avec son gros embonpoint, qui a la tête renversée en arrière, dont la couleur blême, le linge de tête étalé en désordre, l'expression mêlée de peine et de plaisir, montrent un paroxysme plus doux à éprouver qu'honnête à peindre? Eh bien, c'est l'esquisse, l'étude de la *Mère bien-aimée*. Comment se fait-il qu'ici un caractère soit décent, et que là il cesse de l'être? Les accessoires, les circonstances nous sont-elles nécessaires pour prononcer juste des physionomies? Sans ce secours, restent-elles indécises? Il faut bien qu'il en soit quelque chose. Cette bouche entr'ouverte, ces yeux nageants, cette attitude renversée, ce cou gonflé, ce mélange voluptueux de peine et de plaisir, font baisser les yeux et rougir toutes les honnêtes femmes dans cet endroit. Tout à côté c'est la même attitude, les mêmes yeux, le même cou, le même mélange de passions; et aucune d'elles ne s'en aperçoit. Au reste, si les femmes passent vite devant ce morceau, les hommes s'y arrêtent longtemps; j'entends ceux qui s'y connaissent, et ceux qui, sous prétexte de s'y connaître, viennent jouir d'un spectacle de volupté forte, et ceux qui comme moi réunissent les deux motifs. Il y a au front, et du front sur les joues, et des joues vers la gorge, des passages de tons incroyables; cela vous apprend à voir la nature, et vous la rappelle. Il faut voir les détails de ce cou gonflé, et n'en pas parler. Cela est tout à fait beau, vrai et savant. Jamais vous n'avez vu la présence de deux expressions contraires aussi nettement caractérisées. Ce tour de force, Rubens ne l'a pas mieux fait à la galerie du Luxem-

bourg [1], où le peintre a montré, sur le visage de la reine, et le plaisir d'avoir mis au monde un fils, et les traces du douloureux état qui a précédé.

La composition de la *Mère bien-aimée* est si naturelle, si simple, qu'elle fait croire à ceux qui réfléchissent peu, qu'ils l'auraient imaginée, et qu'elle n'exigeait pas un grand effort d'esprit. Je me contente de dire à ces gens-là : « Oui, je pense bien que vous auriez répandu autour de cette mère tous ses enfants, et que vous les auriez occupés à la caresser : mais vous auriez fait pleurer celui-ci du chagrin de n'être pas distingué des autres ; et vous auriez introduit dans ce moment cet homme si gai, si content d'être l'époux de cette femme, et si vain d'être le père de tant d'enfants. Vous lui auriez fait dire : « C'est « moi qui ai fait tout cela! » Et cette grand'mère, vous auriez songé à l'amener là; vous en êtes bien sûr? »

Établissons le local. La scène se passe à la campagne; on voit dans une salle basse, en allant de la droite à la gauche, un lit; au devant du lit, un chat sur un tabouret; puis la mère bien-aimée renversée sur sa chaise longue, et tous ses enfants répandus sur elle. Il y en a six au moins : le plus petit est entre ses bras : un second est pendu d'un côté; un troisième est pendu de l'autre; un quatrième, grimpé au dossier de la chaise, lui baise le front; un cinquième lui mange les joues; un sixième, debout, a la tête penchée sur son giron, et n'est pas content de son rôle. La mère de ces enfants a la joie et la tendresse peintes sur son visage, avec un peu de ce malaise inséparable du mouvement et du poids de tant d'enfants qui l'accablent, et dont les caresses violentes ne tarderaient pas à l'excéder si elles duraient. C'est cette sensation qui touche à la peine, fondue avec la tendresse et la joie, avec cette position renversée et de lassitude, et cette bouche entr'ouverte, qui donnent à cette tête, séparée du reste de la composition, un caractère si singulier. Sur le devant du tableau, autour de ce groupe charmant, à terre, un corps d'enfant, avec un petit chariot. Sur le fond du salon, le dos tourné à une cheminée couverte d'une glace, la grand'mère assise dans un fauteuil, et

1. Dans le tableau de *la Naissance de Louis XIII*, l'un des vingt-quatre représentant les principaux événements de la vie de Marie de Médicis. Cette suite se voit maintenant au Musée. (Br.)

bien grand'mérisée de tête et d'ajustements, éclatant de rire de la scène qui se passe. Plus sur la gauche et sur le devant, un chien qui aboie de joie, et se fait de fête. Tout à fait vers la gauche, presque à autant de distance de la grand'mère qu'il y en a de la grand'mère à la mère bien-aimée, le mari qui revient de la chasse; il se joint à la scène, en étendant ses bras, se renversant le corps un peu en arrière et en riant. C'est un jeune et gros garçon, qui se porte bien, et au travers de la satisfaction duquel on discerne la vanité d'avoir produit toute cette jolie marmaille. A côté du père, son chien; derrière lui, tout à fait à l'extrémité de la toile, à gauche, un panier à sécher du linge; puis, sur le pas de la porte, un bout de servante qui s'en va.

Cela est excellent, et pour le talent, et pour les mœurs. Cela prêche la population, et peint très-pathétiquement le bonheur et le prix inestimables de la paix domestique. Cela dit à tout homme qui a de l'âme et du sens : « Entretiens ta famille dans l'aisance; fais des enfants à ta femme; fais-lui-en tant que tu pourras; n'en fais qu'à elle, et sois sûr d'être bien chez toi. »

119. LE FILS INGRAT[1].

Autre esquisse.

Je ne sais comment je me tirerai de celle-ci; encore moins de la suivante. Mon ami, ce Greuze va vous ruiner.

Imaginez une chambre où le jour n'entre guère que par la porte, quand elle est ouverte, ou que par une ouverture carrée pratiquée au-dessus de la porte, quand elle est fermée. Tournez les yeux autour de cette chambre triste, et vous n'y verrez qu'indigence. Il y a pourtant sur la droite, dans un coin, un lit qui ne paraît pas trop mauvais; il est couvert avec soin. Sur le devant, du même côté, un grand confessionnal de cuir noir où l'on peut être commodément assis : asseyez-y le père du fils

1. Plus connu sous le titre de *la Malédiction paternelle*. Le tableau est au Louvre. Il a été acquis en 1820, avec *le Fils puni*, de M. de Ville-Serre, pour la somme de 10.000 fr. *Le Fils puni* seul s'était vendu 21,000 fr. à la vente de M. le marquis de Verri (1785) et 15,000 fr. à la vente de Laneuville, en 1813. Tous deux ont été gravés par Robert Gaillard. Il y a des différences entre la description de Diderot faite sur l'esquisse et le tableau achevé.

ingrat. Attenant à la porte, placez un bas d'armoire, et tout près du vieillard caduc, une petite table sur laquelle on vient de servir un potage.

Malgré le secours dont le fils aîné de la maison peut être à son vieux père, à sa mère et à ses frères, il s'est enrôlé ; mais il ne s'en ira point sans avoir mis à contribution ces malheureux. Il vient avec un vieux soldat; il a fait sa demande. Son père en est indigné; il n'épargne pas les mots durs à cet enfant dénaturé qui ne connaît plus ni père, ni mère, ni devoirs, et qui lui rend injures pour reproches. On le voit au centre du tableau; il a l'air violent, insolent et fougueux; il a le bras droit élevé du côté de son père, au-dessus de la tête d'une de ses sœurs; il se dresse sur ses pieds; il menace de la main : il a le chapeau sur la tête; et son geste et son visage sont également insolents. Le bon vieillard, qui a aimé ses enfants, mais qui n'a jamais souffert qu'aucun d'eux lui manquât, fait effort pour se lever; mais une de ses filles, à genoux devant lui, le retient par les basques de son habit. Le jeune libertin est entouré de l'aînée de ses sœurs, de sa mère et d'un de ses petits frères. Sa mère le tient embrassé par le corps; le brutal cherche à s'en débarrasser et la repousse du pied. Cette mère a l'air accablé, désolé; la sœur aînée s'est aussi interposée entre son frère et son père; la mère et la sœur semblent, par leur attitude, chercher à les cacher l'un à l'autre. Celle-ci a saisi son frère par son habit, et lui dit, par la manière dont elle le tire : « Malheureux, que fais-tu? Tu repousses ta mère, tu menaces ton père; mets-toi à genoux et demande pardon. » Cependant le petit frère pleure, porte une main à ses yeux; et, pendu au bras droit de son grand frère, il s'efforce à l'entraîner hors de la maison. Derrière le fauteuil du vieillard, le plus jeune de tous a l'air intimidé et stupéfait. A l'autre extrémité de la scène, vers la porte, le vieux soldat, qui a enrôlé et accompagné le fils ingrat chez ses parents, s'en va, le dos tourné à ce qui se passe, son sabre sous le bras et la tête baissée. J'oubliais qu'au milieu de ce tumulte, un chien placé sur le devant l'augmentait encore par ses aboiements.

Tout est entendu, ordonné, caractérisé, clair dans cette esquisse, et la douleur, et même la faiblesse de la mère pour un enfant qu'elle a gâté, et la violence du vieillard, et les actions

diverses des sœurs et des petits enfants, et l'insolence de l'ingrat, et la pudeur du vieux soldat qui ne peut s'empêcher de lever les épaules de ce qui se passe; et ce chien qui aboie est un de ces accessoires que Greuze sait imaginer par un goût tout particulier.

Cette esquisse, très-belle, n'approche pourtant pas, à mon gré, de celle qui suit.

120. LE MAUVAIS FILS PUNI.

Il a fait la campagne. Il revient; et dans quel moment? Au moment où son père vient d'expirer. Tout a bien changé dans la maison. C'était la demeure de l'indigence. C'est celle de la douleur et de la misère. Le lit est mauvais et sans matelas. Le vieillard mort est étendu sur ce lit. Une lumière qui tombe d'une fenêtre n'éclaire que son visage, le reste est dans l'ombre. On voit à ses pieds, sur une escabelle de paille, le cierge bénit qui brûle, et le bénitier. La fille aînée, assise dans le vieux confessionnal de cuir, a le corps renversé en arrière, dans l'attitude du désespoir, une main portée à sa tempe, et l'autre élevée et tenant encore le crucifix qu'elle a fait baiser à son père. Un de ses petits-enfants, effrayé, s'est caché le visage dans son sein. L'autre, les bras en l'air et les doigts écartés, semble concevoir les premières idées de la mort. La cadette, placée entre la fenêtre et le lit, ne saurait se persuader qu'elle n'a plus de père : elle est penchée vers lui; elle semble chercher ses derniers regards; elle soulève un de ses bras, et sa bouche entr'ouverte crie : « Mon père, mon père! est-ce que vous ne m'entendez plus? » La pauvre mère est debout, vers la porte, le dos contre le mur, désolée, et ses genoux se dérobant sous elle.

Voilà le spectacle qui attend le fils ingrat. Il s'avance. Le voilà sur le pas de la porte. Il a perdu la jambe dont il a repoussé sa mère; et il est perclus du bras dont il a menacé son père.

Il entre. C'est sa mère qui le reçoit. Elle se tait; mais ses bras tendus vers le cadavre lui disent : « Tiens, vois, regarde; voilà l'état où tu l'as mis. »

Le fils ingrat paraît consterné; la tête lui tombe en devant, et il se frappe le front avec le poing.

Quelle leçon pour les pères et pour les enfants!

Ce n'est pas tout; celui-ci médite ses accessoires aussi sérieusement que le fond de son sujet.

A ce livre placé sur une table, devant cette fille aînée, je devine qu'elle a été chargée, la pauvre malheureuse! de la fonction douloureuse de réciter la prière des agonisants.

Cette fiole qui est à côté du livre contient apparemment les restes d'un cordial.

Et cette bassinoire qui est à terre, on l'avait apportée pour réchauffer les pieds du moribond.

Et puis, voici le même chien qui est incertain s'il reconnaîtra cet éclopé pour le fils de la maison, ou s'il le prendra pour un gueux.

Je ne sais quel effet cette courte et simple description d'une esquisse de tableau fera sur les autres; pour moi, j'avoue que je ne l'ai point faite sans émotion.

Cela est beau, très-beau, sublime; tout, tout. Mais comme il est dit que l'homme ne fera rien de parfait, je ne crois pas que la mère ait l'action vraie du moment; il me semble que pour se dérober à elle-même la vue de son fils et celle du cadavre de son époux, elle a dû porter une de ses mains sur ses yeux, et de l'autre montrer à l'enfant ingrat le cadavre de son père. On n'en aurait pas moins aperçu sur le reste de son visage toute la violence de sa douleur; et la figure en eût été plus simple et plus pathétique encore; et puis le costume est lésé, dans une bagatelle, à la vérité; mais Greuze ne se pardonne rien. Le grand bénitier rond, avec le goupillon, est celui que l'église mettra au pied de la bière; pour celui qu'on met dans les chaumières aux pieds des agonisants, c'est un pot à l'eau, avec un rameau du buis bénit le dimanche des Rameaux.

Du reste ces deux morceaux sont, à mon sens, des chefs-d'œuvre de composition : point d'attitudes tourmentées n recherchées; les actions vraies qui conviennent à la peinture; et dans ce dernier, surtout, un intérêt violent, bien un et bien général. Avec tout cela, le goût est si misérable, si petit, que peut-être ces deux esquisses ne seront jamais peintes; et que, si elles sont peintes, Boucher aura plus tôt vendu cinquante de ses indécentes et plates marionnettes que Greuze ses deux sublimes tableaux. Eh! mon ami, je sais bien ce que je dis. Son *Paralytique*, ou son tableau de *la Récompense de la bonne édu-*

cation donnée, n'est-il pas encore dans son atelier? c'est pourtant un chef-d'œuvre de l'art. On en entendit parler à la cour; on le fit venir : il fut regardé avec admiration; mais on ne le prit pas; et il en coûta une vingtaine d'écus à l'artiste pour avoir le bonheur inestimable[1]... Mais je me tais; l'humeur me gagne; et je me sens tout disposé à me faire quelque affaire sérieuse.

A propos de ce genre de Greuze, permettez-vous qu'on vous fasse quelques questions? La première, c'est : Qu'est-ce que la véritable poésie? la seconde, c'est : S'il y a de la poésie dans ces deux dernières esquisses de Greuze? la troisième : Quelle différence mettez-vous entre cette poésie et celle de l'esquisse du *Tombeau d'Artémise*; et laquelle vous préférez? la quatrième : De deux coupoles, l'une qu'on prend pour une coupole peinte, l'autre pour une coupole réelle, quoiqu'elle soit peinte, quelle est la belle? la cinquième : De deux lettres, par exemple d'une mère à sa fille, l'une pleine de beaux et grands traits d'éloquence et de pathétique, sur lesquels on ne cesse de se récrier, mais qui ne font illusion à personne; l'autre simple, naturelle, et si naturelle et si simple que tout le monde s'y trompe et la prend pour une lettre réellement écrite par une mère à sa fille : quelle est la bonne, et même quelle est la plus difficile à faire? Vous vous doutez bien que je n'entamerai point ces questions; votre projet ni le mien n'est pas que je fasse un livre dans un autre.

LES SEVREUSES[2].

Autre esquisse.

Chardin l'a placée au-dessous de la famille de Roslin : c'est comme s'il eût écrit au-dessous de l'un des tableaux : « Modèle de discordance; » et au-dessous de l'autre : « Modèle d'harmonie. »

En allant de la droite à la gauche, trois tonneaux debout sur une même ligne, une table; sur cette table une écuelle, un poêlon, un chaudron et autres ustensiles de ménage. Sur le plan antérieur, un enfant qui conduit un chien avec une corde; à cet enfant tourne le dos une paysanne, sur le giron de laquelle

1. Voir ci-dessus, p. 347, la note de Grimm.
2. N'est point au livret.

une petite fille est endormie. Plus vers le fond, un assez grand enfant qui tient un oiseau; on voit un tambour à ses pieds et la cage de l'oiseau attachée au mur. Ensuite une autre femme assise et groupée avec trois petits enfants; derrière elle un berceau; sur le pied du berceau un chaton; à terre, au-dessous, un coffre, un oreiller, des bâtons de coteret et autres agrès de chaumières et de sevreuses.

Ostade ne désavouerait pas ce morceau; on ne peint pas avec plus de vigueur. L'effet en est vrai; on ne cherche pas d'où vient la lumière; les groupes sont charmants. C'est la petite ordonnance la moins recherchée et la mieux entendue. Vous croyez être dans une chaumière; rien ne détrompe, ni la chose, ni l'art. On demande que le berceau soit plus piqué de lumière; pour moi, c'est le tableau que je demande... Ah! je respire; me voilà tiré de Greuze : le travail qu'il me donne est agréable; mais il m'en donne beaucoup.

GUÉRIN.

Serviteur à M. Guérin, à ses *Dessineuses*, à sa *Femme qui fait danser un chien*, à son *Écolière*, à son *Ange qui conduit un enfant au ciel.*

Ce sont les plus misérables chiffons. Fuyez M. Guérin au Salon; mais dans la rue, tirez-lui votre chapeau. Voyez comme son article est court; encore n'en fallait-il point parler.

BRIARD.

Fuyez aussi M. Briard au Salon; mais dans la rue, saluez M. Briard, qui ménage votre copiste et votre ami.

127. LA RÉSURRECTION DE JÉSUS-CHRIST[1].

Comme cela est fait, miséricorde! Ce Christ est si menu, si fluet, qu'il ferait douter de la résurrection, si l'on y croyait, et croire à la palingénésie, si l'on en doutait. Et ce grand soldat placé sur le devant, qui s'élève sur la pointe du pied, qui

1. Tableau de 16 pieds de haut sur 9 de large.

cadence son autre jambe, qui développe ses beaux bras ; c'est le danseur Dupré, qui fait la gargouillade. Ces autres-là, à droite et à gauche du tombeau, ressemblent très-bien à ces marauds qui vont jouer les possédés au Saint-Suaire de Besançon. Les autres dorment; laissons-les dormir, et le peintre aussi.

128. LE SAMARITAIN[1].

Mais est-ce qu'on tente ce sujet-là, quand on est une pierre? Pas l'ombre de pathétique, ni dans celui qui secourt, ni dans celui qui est secouru. Que signifie ce gros homme, court, agenouillé, qui presse le dos et la poitrine de ce malade nu, et qui regarde par-dessus sa tête? A juger de cet homme par la richesse et le volume de son vêtement, il est opulent : pourquoi voyage-t-il sur une rosse? Cette aventure n'est-elle pas mille fois plus intéressante dans ma vieille Bible que sur votre toile? Pourquoi donc l'avoir peinte? Monsieur Briard, ne faites plus de Samaritain : ne faites rien ; faites des souliers.

130. UNE SAINTE FAMILLE[2].

C'est un assez bon petit tableau. Ce docteur de la loi qui lit est d'assez beau caractère. Ce Joseph qui l'écoute écoute fort bien. La lampe qui éclaire votre scène est d'une lueur bien jaune. Votre Vierge est simple; si elle s'intéressait davantage à une lecture où il s'agit de la bonne ou mauvaise fortune de son fils, cela n'en serait pas plus mal. Pour ces jeunes filles qui s'amusent à regarder l'enfant, c'est leur rôle. Vous avez fait cet ouvrage à Rome; on le voit bien, car c'est la couleur de Natoire[3].

129. PSYCHÉ ABANDONNÉE[4].

Briard a placé des montagnes à droite : on voit, au pied de ces montagnes, Psyché évanouie et étendue sur la terre ; puis quelques bouts d'arbres, vers le haut desquels l'Amour s'envole

1. Tableau de 5 pieds de haut sur 4 de large.
2. Tableau de 23 pouces de haut sur 18 de large.
3. Natoire était alors directeur de l'École de Rome.
4. Ce tableau et le suivant, sous le même numéro, étaient de forme ovale.

et fait fort bien de planter là cette femme, non parce qu'elle est curieuse; car où est la femme qui ne le soit pas? mais parce qu'elle est déplaisante, du moins quand elle s'évanouit. Chacun a ses grâces : il y a des femmes charmantes quand elles rient; d'autres sont si belles quand elles pleurent qu'on serait tenté de les faire pleurer toujours. J'en ai vu d'évanouies qui étaient très-intéressantes; mais ce n'était pas la Psyché de Briard. Sur le devant, vers la gauche, l'artiste a ramassé des eaux qui ne rendent pas son paysage plus frais. Point de cette vapeur humide qui semble donner à l'air de l'épaisseur, et qui aurait rendu le *frigus opacum* du poëte. Ce paysage forme le fond. Le sujet de ce morceau est incertain. Voilà bien une femme que l'Amour abandonne; mais tant d'autres sont dans ce cas. Pourquoi celle-ci est-elle Psyché? qu'est-ce qui m'apprend que cet Amour est un amant, et non pas une de ces figures allégoriques si communes dans les ouvrages de peinture? Voici le fait. C'est que le sujet est un paysage pur et simple, et que les figures n'y ont été introduites que pour l'animer; ce qu'elles ne font pas.

129. LA RENCONTRE DE PSYCHÉ ET DU PÊCHEUR.

Figurez-vous de grosses roches à droite; au bas de ces roches, une femme avec un homme; par derrière ces deux figures, quelques arbres; sur le devant, une autre femme assise; près de cette femme, un chien; sur le devant, à la pointe d'un bateau, un batelier tenant son croc et vu par le dos. Dans ce bateau, une femme accroupie et courbée, qui tire de l'eau un filet. Dans le lointain, tout à fait à la droite, un château ruiné... Je vous prie, mon ami, de vous arrêter tout court et de vous demander le sujet de ce tableau... Mais ne vous fatiguez pas inutilement, c'est ce qu'il a plu à l'artiste d'appeler la *Rencontre de Psyché et du Pêcheur*. Encore une fois, qu'est-ce qui m'indique Psyché? Où est le pêcheur, où est la rencontre? Que signifient cette femme assise à terre et son chien? et ce batelier et son bateau? et cette femme accroupie? et son filet? La Psyché rencontrée n'est pas plus agréable que la Psyché évanouie : aussi n'inspire-t-elle pas un grand intérêt au prétendu pêcheur. Il est froid. Le batelier vu par le dos est raide, sec et de bois.

Cette femme assise à terre est là pour occuper une place et lier la composition. C'est aussi la fonction de son chien. Les roches de la droite sont détestables. Le lointain de la gauche ne vaut pas mieux. Il n'y a de supportable que la femme qui tire de l'eau son filet.

131. LE DEVIN DU VILLAGE[1].

Certainement cet homme peint sans savoir ce qu'il fait. Il ne sait pas encore ce que c'est qu'un sujet. Il ne se doute pas qu'il doit être caractérisé par quelques circonstances essentielles ou accidentelles qui le distinguent de tout autre. Quand il a placé devant un paysan un peu singulièrement vêtu une jeune fille soucieuse, debout; à côté d'elle une vieille femme attentive; qu'il a jeté par-ci par-là quelques arbres, et fait sortir d'entre ces arbres la tête d'un jeune paysan qui rit; il imagine que je dois savoir que c'est le *Devin du village*. On dit qu'un bonhomme de peintre, qui avait mis dans son tableau un oiseau, et qui voulait que cet oiseau fût un coq, écrivit au-dessous : « C'est un coq. » Sans y entendre plus de finesse, M. Briard aurait fort bien fait d'écrire sous les personnages de son tableau : « Celui-ci, c'est un devin; celle-là, c'est une fille qui vient le consulter; cette autre femme, c'est sa mère; et voilà l'amant de la fille. » Fût-on cent fois plus sorcier que son devin, comment devine-t-on que celui qui rit est d'intelligence avec le devin? Il faut donc encore écrire : « Ce jeune fripon et ce vieux fripon-là s'entendent. » Il faut être clair, n'importe par quel moyen.

BRENET.

132. LE BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST PAR SAINT JEAN[2].

Il y a deux *Baptêmes de Jésus-Christ par saint Jean*; l'un de Brenet, et l'autre de Lépicié. On les a mis en pendants. Ils ne sont séparés que par l'*Hector* de Challe; et jugez combien ils sont mauvais, puisque l'*Hector* de Challe n'a pu les rendre médiocres. Si ces peintres-là avaient eu un peu de sens et

1. Tableau de 2 pieds 3 pouces de haut sur 2 pieds de large. Gravé par Jourdeuil.

2. Tableau de 12 pieds 3 pouces de haut sur 7 pieds 10 pouces de large.

d'idée, ils se seraient demandé : Quel est le moment que je vais peindre ? et ils se seraient répondu : C'est celui où le Père éternel va reconnaître et nommer son fils, s'avouer père à la face de la terre. C'est donc un jour de triomphe et de gloire pour le fils, un jour d'instruction pour les hommes. Ma scène peut rester sauvage ; mais elle ne doit pas être solitaire. J'assemblerai donc les peuples sur les bords du fleuve ; je tâcherai de produire quelque grand effet de lumière qui attire les regards vers le ciel ; je ferai tomber la force et la masse de cette lumière sur le prophète ministre du sacrement et sur la tête de celui qui le reçoit. Je veux que les gouttes d'eau qui descendront de la coquille, éclairées, soient étincelantes comme le diamant. Je ne puis faire sortir une voix d'entre ces nuages que par des hommes, des femmes, des enfants surtout, qui paraîtront écouter. Mes deux principales figures seront grandes. Cela ne sera pas difficile pour le saint Jean, un Essénien fanatique, habitant des forêts, errant dans les montagnes, couvert d'une peau de mouton, nourri de sauterelles, et criant dans le désert; il est pittoresque de lui-même. Mon premier souci doit être de conserver au Christ son caractère de mansuétude, et de le sauver de cette plate et piteuse figure traditionnelle, dont il ne m'est permis de m'écarter qu'avec circonspection. Mon autre souci, c'est de savoir si je montrerai ou si je cacherai cette mesquine colombe, qu'ils appellent le *Saint-Esprit*. Si je le montre, je ne me garantirai de sa mesquinerie qu'en l'agrandissant un peu, faisant sa tête, ses pattes et ses ailes d'humeur, et l'ébouriffant de lumière. Mais est-ce que ces gens-là sont fous ? est-ce qu'ils parlent jamais seuls ? Oh ! que non ; et si leurs ouvrages sont muets, c'est qu'ils ne se sont pas dit un mot.

Voyez dans le *Baptême* de Brenet, à droite, un Christ sec, raide, ignoble, qui est de je ne sais quoi ; car ce n'est ni de la chair, ni de la pierre, ni du bois. Derrière ce Christ, sur un plan un peu plus enfoncé, des anges. Des anges ! sont-ce là les vrais spectateurs de la scène ? Groupez-en quelques-uns dans vos nuages, j'y consens ; mais les avoir descendus à terre, placés sur les bords du fleuve, mis en action, cela n'a pas le sens commun. Entre le Christ et le saint Jean, un de ces anges tient la draperie du Christ séparée de ses épaules, de peur qu'elle ne soit mouillée de l'eau sacramentelle. A-t-on jamais rien imaginé

de si pauvre, de si petit! Quand un artiste n'a rien dans la tête, qu'il se repose... Mais s'il n'a toujours rien dans la tête, il se reposera longtemps... il est vrai; je suis sûr que M. Brenet, après avoir trouvé cette gentillesse, cet ange officieux qui n'aime pas les vêtements mouillés, se frottait les mains d'aise, s'en félicitait, et qu'il tomberait des nues s'il savait ce que j'en pense; ce sont comme les pointes, ceux qui les font sont tout déconcertés quand on n'en rit pas. J'avoue pourtant que cette idée, précieusement exécutée dans un petit morceau de La Grenée, grand comme la main, m'aurait trouvé moins sévère. Le Christ a l'air d'un pécheur contrit qu'on lave de sa souillure; et le saint Jean, qui occupe le côté gauche de la toile, a un faux air de la physionomie d'un faune. Du reste, la scène se passe clandestinement, entre saint Jean, le Christ et des anges. Pas une âme qui entende crier la voix qui dit: « Celui-ci est mon fils bien-aimé! » que ceux pour qui il était inutile qu'elle parlât; et puis mauvaise couleur, pauvre ordonnance, figures mal dessinées, airs de tête ignobles et nuages comme des flocons de laine emportés par le vent.

133. L'AMOUR CARESSANT SA MÈRE, POUR RAVOIR SES ARMES[1].

La Vénus est couchée, on ne la voit que par le dos. L'Amour en l'air et plus sur le fond, la baise. Et c'est pour ravoir ses armes? Et qui est-ce qui m'apprend cela? Le livret. Il n'y a là qu'un enfant qui baise sa mère. Si cet enfant eût fait en même temps le geste de reprendre ses armes de sa mère, qui les aurait retenues; si sa mère eût cherché à esquiver ses baisers, le sujet aurait commencé à se décider:

Dum flagrantia detorquet ad oscula
Cervicem; aut facili sævitia negat,
Quæ poscente magis gaudeat eripi,
Interdum rapere occupet?

HORAT. *Lyric.* lib. II, od. XII.

Et puis il faut voir la grâce, la volupté de cette Vénus, l'espièglerie et la finesse de cet enfant. On croirait, à m'entendre,

1. Tableau de 16 pouces de largeur sur 13 de hauteur.

que cela y est ; point du tout ; c'est ce qui y manque. Quant à la couleur, ce sera pour une autre fois.

LOUTHERBOURG.

Voici ce jeune artiste qui débute par se mettre, pour la beauté des sites et des scènes champêtres, pour la fraîcheur des montagnes, sur la ligne du vieux Berghem ; et qui ose lutter, pour la vigueur du pinceau, pour l'entente des lumières naturelles et artificielles et les autres qualités du peintre, avec le terrible Vernet.

Courage, jeune homme, tu as été plus loin qu'il ne l'est permis à ton âge. Tu ne dois pas connaître l'indigence, car tu fais vite, et tes compositions sont estimées. Tu as une compagne charmante, qui doit te fixer. Ne quitte ton atelier que pour aller consulter la nature. Habite les champs avec elle. Va voir le soleil se lever et se coucher, le ciel se colorer de nuages. Promène-toi dans la prairie, autour des troupeaux. Vois les herbes brillantes des gouttes de la rosée. Vois les vapeurs se former sur le soir, s'étendre sur la plaine et te dérober peu à peu la cime des montagnes. Quitte ton lit de grand matin, malgré la femme jeune et charmante près de laquelle tu reposes. Devance le retour du soleil. Vois son disque obscurci, les limites de son orbe effacées, et toute la masse de ses rayons perdue, dissipée, étouffée dans l'immense et profond brouillard qui n'en reçoit qu'une teinte faible et rougeâtre. Déjà le volume nébuleux commence à s'affaisser sous son propre poids ; il se condense vers la terre ; il l'humecte, il la trempe, et la glèbe amollie va s'attacher à tes pieds. Tourne tes regards vers le sommet des montagnes. Les voilà qui commencent à percer l'océan vaporeux. Précipite tes pas ; grimpe vite sur quelque colline élevée ; et de là contemple la surface de cet océan qui ondule mollement au-dessus de la terre, et découvre, à mesure qu'il s'abaisse, le haut des clochers, la cime des arbres, les faîtes des maisons, les bourgs, les villages, les forêts entières, toute la scène de la nature éclairée de la lumière de l'astre du jour. Cet astre commence à peine sa carrière ; ta compagne charmante a les yeux encore fermés ; bientôt un de ses bras te cherchera à

son côté. Hâte-toi de revenir. La tendresse conjugale t'appelle. Le spectacle de la nature animée t'attend. Prends le pinceau que tu viens de tremper dans la lumière, dans les eaux, dans les nuages; les phénomènes divers dont ta tête est remplie, ne demandent qu'à s'en échapper et à s'attacher à la toile. Tandis que tu t'occupes, pendant les heures brûlantes du jour, à peindre la fraîcheur des heures du matin, le ciel te prépare de nouveaux phénomènes. La lumière s'affaiblit; les nuages s'émeuvent, se séparent, s'assemblent, et l'orage s'apprête. Va voir l'orage se former, éclater et finir; et que, dans deux ans d'ici, je retrouve au Salon les arbres qu'il aura brisés, les torrents qu'il aura grossis, tout le spectacle de son ravage; et que, mon ami et moi, l'un contre l'autre appuyés, les yeux attachés sur ton ouvrage, nous en soyons encore effrayés.

134. RENDEZ-VOUS DE CHASSE DU PRINCE DE CONDÉ DANS LA PARTIE DE LA FORÊT DE CHANTILLY NOMMÉE « LE RENDEZ-VOUS DE LA TABLE[1]. »

Il y a un assez grand nombre de compositions de Loutherbourg, car cet artiste est fécond; il y en a plusieurs excellentes; pas une sans quelque mérite. Celle-ci, dont je vais parler, est moins bonne : aussi est-ce un ouvrage de commande. Le site et le sujet étaient donnés, et la muse du peintre emprisonnée.

Si quelqu'un ignore l'effet maussade de la symétrie, il n'a qu'à regarder ce tableau. Tirez une ligne verticale du haut en bas; pliez la toile sur cette ligne, et vous verrez la moitié de l'enceinte tomber sur l'autre moitié. A l'entrée de cette enceinte, un bout de barricade tomber sur un bout de barricade; en s'avançant de là peu à peu vers le fond, des chasseurs et des chiens tomber sur des chasseurs et des chiens; successivement une portion de forêt tomber sur une égale portion de forêt. L'allée qui sépare ces deux portions touffues et la table placée au milieu de cette portion coupée en deux tomber aussi, l'une des moitiés de la table sur l'autre moitié, l'une des moitiés de l'allée sur l'autre. Prenez des ciseaux, et divisez par la

1. Tableau de 8 pieds 6 pouces de haut sur 5 pieds 6 pouces de large.

ligne verticale la composition en deux lambeaux, et vous aurez deux demi-tableaux calqués l'un sur l'autre.

Mais, monsieur Loutherbourg, n'était-il pas permis de rompre cette symétrie? Fallait-il de nécessité que cette allée s'ouvrît rigoureusement au centre de votre toile ; le sujet en aurait-il été moins un rendez-vous de chasse, quand elle aurait été percée de côté ? Le local n'a-t-il pas, dans la forêt de Chantilly, cent points d'où on y arrive et d'où on le voit, sans qu'il cesse d'être le même? Pourquoi avoir préféré le point du milieu? pourquoi n'avoir pas senti qu'en s'assujettissant au cérémonial de Du Fouilloux et de Salnove, vous alliez faire une platitude? Ce n'est pas tout. C'est que vos chasseurs et vos amazones sont raides et mannequinés. Portez-moi tout cela à la foire Saint-Ovide, on en aura débit; car, il faut l'avouer, ces poupées sont fort supérieures à celles qu'on y vend ; pas toutes pourtant, car il y en a que les enfants prendraient pour des morceaux de carton jaune découpés. Ces arbres sont mal touchés, et d'un vert que vous n'avez jamais vu. Pour ces chiens, ils sont très-bien, et la terrasse qui forme l'enceinte et qui s'élève du bord de votre toile jusqu'au fond, la seule chose dont vous avez pu disposer; je vous y reconnais, c'est vous, à sa vérité, à ses accidents, à sa couleur chaude et à sa merveilleuse dégradation. Elle est belle, et très-belle.

Mon ami, si vous rêvez un moment à la symétrie, vous verrez qu'elle ne convient qu'aux grandes masses de l'architecture, et de l'architecture seule, et non à celles de la nature, comme les montagnes; c'est qu'un bâtiment est un ouvrage de règle, et que la symétrie se raccorde avec cette idée; c'est que la symétrie soulage l'attention et agrandit. La nature a fait l'animal symétrique, un front dont un côté ressemble à l'autre, deux yeux, au milieu un nez, deux oreilles, une bouche, deux joues, deux bras, deux mamelles, deux cuisses, deux pieds. Coupez l'animal par une ligne verticale qui passe par le milieu du nez, et une des deux moitiés sera tout à fait semblable à l'autre. De là l'action, le mouvement et le contraste introduits entre la position des membres qu'ils varient; de là, la tête de profil plus agréable que la tête de face, parce qu'il y a ordre et variété sans symétrie; de là la tête de trois quarts plus ou moins préférable encore au profil, parce qu'il y a ordre, variété et symé-

trie prononcée et dérobée. Dans la peinture, si l'on décore un fond avec une fabrique d'architecture, on la place de biais pour en dérober la symétrie qui choquerait; ou, si on la montre de front, on appelle quelques nuages, ou l'on plante quelques arbres qui la brisent. Nous ne voulons pas tout savoir à la fois. Les femmes ne l'ignorent pas; elles accordent et refusent; elles exposent et dérobent. Nous aimons que le plaisir dure; il y faut donc quelques progrès. La pyramide est plus belle que le cône qui est simple, mais sans variété. La statue équestre plaît plus que la statue pédestre; la ligne droite brisée, que la ligne droite; la ligne circulaire, que la ligne droite brisée; l'ovale, que la circulaire; la serpentante, que l'ovale. Après la variété, ce qui nous frappe le plus, c'est la masse; de là les groupes, plus intéressants que les figures isolées; les grandes lumières, belles; tous les objets présentés par grandes parties, beaux. Les masses nous frappent dans la nature et dans l'art. Nous sommes frappés de la masse énorme des Alpes et des Pyrénées, de la vaste étendue de l'Océan, de la profondeur obscure des forêts, de l'étendue de la façade du Louvre; quoique laide, de la grande fabrique des tours de Notre-Dame; malgré la multitude infinie des petits repos qui en divisent la hauteur, et aident l'art à les mesurer, des pyramides d'Égypte; de l'éléphant; de la baleine; des grandes robes de la magistrature et de leurs plis volumineux; de la longue, touffue, hérissée et terrible crinière du lion. C'est cette idée de masse, puisée secrètement dans la nature, avec le cortége des idées de durée, de grandeur, de puissance, de solidité, qui l'accompagnent, qui a donné naissance au faire simple, grand et large, même dans les plus petites choses; car on fait large un fichu. C'est dans un artiste l'absence de cette idée qui rend son goût petit dans ses formes, petit et chiffonné dans ses draperies, petit dans ses caractères, petit dans toute sa composition. Donnez-moi, donnez à ces derniers les Cordillères, les Pyrénées et les Alpes, et nous réussirons, eux d'imbécillité, moi d'artifice, à en détruire l'effet grand et majestueux. Nous n'aurons qu'à les couvrir de petits gazons arrondis et de petites places pelées; et vous ne les verrez plus que comme revêtues et couvertes d'une grande pièce d'étoffe à petits carreaux. Plus les carreaux seront petits et la pièce d'étoffe étendue, plus le coup d'œil sera déplaisant, et plus le contraste du

petit au grand sera ridicule; car le ridicule naît souvent du voisinage et de l'opposition des qualités. Une bête grave vous fait rire, parce qu'elle est bête et qu'elle affecte le maintien de la dignité. L'âne et le hibou sont ridicules, parce qu'ils sont sots et qu'ils ont l'air de méditer. Voulez-vous que le singe qui se tortille en cent manières diverses, de comique qu'il est, devienne ridicule? mettez-lui un chapeau. Le voulez-vous plus ridicule? mettez sous ce chapeau une longue perruque à la conseillère. Voilà pourquoi le président de Brosses, que je respecte en habit ordinaire, me fait mourir de rire en habit de palais. Et le moyen de voir, sans que les coins de la bouche ne se relèvent, une petite tête gaie, ironique et satyresque, perdue dans l'immensité d'une forêt de cheveux qui l'offusque; et cette forêt descendant à droite et à gauche, qui va s'emparer des trois quarts du reste de la petite figure[1]? Mais revenons à Loutherbourg.

135. UNE MATINÉE APRÈS LA PLUIE.

136. UN COMMENCEMENT D'ORAGE AU SOLEIL COUCHANT[2].

Au centre de la toile, un vieux château; auprès du château, des bestiaux qui vont aux champs; derrière, un pâtre à cheval qui les conduit; à gauche, des roches et un chemin pratiqué entre ces roches. Comme ce chemin est éclairé! A droite, lointain avec un bout de paysage. Cela est beau; belle lumière; bel effet, mais effet difficile à sentir, quand on n'a pas habité la campagne. Il faut y avoir vu, le matin, ce ciel nébuleux et grisâtre, cette tristesse de l'atmosphère, qui annonce encore du mauvais temps pour le reste de la journée. Il faut se rappeler cette espèce d'aspect blême et mélancolique que la pluie de la nuit a laissé sur les champs, et qui donne de l'humeur au voyageur, lorsqu'au point du jour il se lève et s'en va, en chemise et en bonnet de nuit, ouvrir le volet de la fenêtre de l'auberge, et voir le temps et la journée que le ciel lui promet.

Celui qui n'a pas vu le ciel s'obscurcir à l'approche de l'orage, les bestiaux revenir des champs, les nuages s'assembler, une lumière rougeâtre et faible éclairer le haut des maisons;

1. On sait que le président de Brosses était si petit, qu'il crut devoir prendre pour devise consolatrice : *Homunculi quanti sunt!*

2. Tableaux pendants, de 4 pieds de large sur 3 pieds de haut.

celui qui n'a pas vu le paysan se renfermer dans sa chaumière, et qui n'a pas entendu les volets des maisons se fermer de tous côtés avec bruit; celui qui n'a pas senti l'horreur, le silence et la solitude de cet instant s'établir subitement dans tout un hameau, n'entend rien au commencement de l'*Orage* de Loutherbourg.

J'aime, dans le premier de ces deux tableaux, la fraîcheur et le site; dans le second, j'aime le vieux château et cette porte obscure qui y donne entrée... Les nuages qui annoncent l'orage sont lourds, épais, et simulant trop le tourbillon de poussière, ou la fumée... d'accord. La vapeur rougeâtre... Cette vapeur est crue... d'accord encore, pourvu que vous ne parliez pas de celle qui couvre ce moulin qu'on voit à gauche. C'est une imitation sublime de la nature. Plus je la regarde, moins je connais les limites de l'art. Quand on a fait cela, je ne sais plus ce qu'il y a d'impossible.

137. UNE CARAVANE[1].

C'est au sommet et au centre de la toile, sur un mulet, une femme qui tient un petit enfant, et qui l'allaite. Cette femme et ce mulet, partie sur un autre mulet chargé de hardes, de bagages, d'ustensiles de ménage, sur celui qui le conduit et sur le chien qui le suit; partie sur un autre mulet pareillement chargé de bagages et de marchandises : et ce chien, et ce conducteur, et les deux mulets, sur un troupeau de moutons, ce qui forme une belle pyramide d'objets entassés les uns sur les autres, entre des rochers arides à gauche, et des montagnes couvertes de verdure à droite.

Voilà ce que produit l'affectation outrée et mal entendue de pyramider, quand elle est séparée de l'intelligence des plans. Or il n'y a ici nulle intelligence, nulle distinction de plans. Tous ces objets semblent vraiment assis les uns sur les autres, les moutons à la base; sur cette base de moutons les deux mulets, le conducteur et son chien; sur ce chien, ces mulets et le conducteur, le mulet de la femme; sur ce dernier, la femme et son enfant, qui forment la pointe.

Monsieur Loutherbourg, quand on a dit que, pour plaire à l'œil, il fallait qu'une composition pyramidât, ce n'est pas par

1. Tableau ovale de 2 pieds de haut.

deux lignes droites qui allassent concourir en un point et former le sommet d'un triangle isocèle ou scalène; c'est par une ligne serpentante qui se promenât sur différents objets, et dont les inflexions, après avoir atteint, en rasant, la cime de l'objet le plus élevé de la composition, s'en allât en descendant par d'autres inflexions raser la cime des autres objets; encore cette règle souffre-t-elle autant d'exceptions qu'il y a de scènes différentes en nature.

Du reste, cette *Caravane* est de couleur vigoureuse; les objets en sont bien empâtés, et les figures très-pittoresquement ajustées. C'est dommage que ce soit un chaos pointu. Jamais ce chaos ne se tirera des montagnes où le peintre s'est engagé; il y restera.

138. DES VOLEURS ATTAQUANT DES VOYAGEURS DANS UNE GORGE DE MONTAGNES.

139. LES MÊMES VOLEURS PRIS ET CONDUITS PAR DES CAVALIERS[1].

Il n'y a rien à ajouter aux titres, ils disent tout. Les petites figures qui composent les sujets, on ne saurait plus joliment, plus spirituellement faites. Les montagnes qui s'élèvent des deux côtés, traitées à merveille, et de la plus forte couleur; et les ciels charmants de couleur et d'effet.

Vous voyez, monsieur Loutherbourg, que j'aime à louer, que c'est le penchant de mon cœur, et que je me satisfais moi-même lorsque l'occasion de vanter le mérite se présente sous ma plume. Mais pourquoi ne pas toujours faire ainsi? car il est certain que cela dépend de vous. D'où vient, par exemple, que, dans ces deux morceaux, les voleurs pris et conduits par les cavaliers ne sont pas aussi précieux pour les figures que ces mêmes coquins attaquant les voyageurs?

140. PLUSIEURS AUTRES TABLEAUX DE PAYSAGE.

Les paysages de Loutherbourg n'ont pas la finesse de ton de ceux de Vernet; mais les effets en sont bien décidés. Il peint dans la pâte. Il est vrai qu'il est quelquefois un peu cru, et noir dans les ombres.

1. Tableaux pendants, de 2 pieds de large sur 1 pied 3 pouces de haut.

Monsieur Francisque[1], vous qui vous mêlez de paysage, venez, approchez, voyez comme ces roches à gauche sont vraies! comme ces eaux courantes sont transparentes! Suivez le prolongement de cette roche; là, en allant vers la droite, regardez bien cette tour avec son petit pont voûté par derrière, et apprenez que c'est ainsi qu'on pose, qu'on élève et qu'on éclaire une fabrique de pierre quand on en a besoin dans son tableau. Ne dédaignez pas d'arrêter votre attention sur les arbrisseaux et plantes sauvages qui sortent d'entre les fentes des rochers sur lesquels la tour est bâtie, parce que c'est la vérité. Cette porte étroite et obscure pratiquée dans le roc ne fait pas mal; qu'en dites-vous? et ces paysans, et ces soldats que vous apercevez au loin, en regardant vers la droite; ils sont dessinés, ils ont du mouvement. Et ce ciel; il a de l'effet. Monsieur Francisque, cela ne vous consterne pas? Ah! vous vous croyez de la force de Loutherbourg; et c'est autant de perdu que ma leçon. Allez donc, monsieur Francisque, continuez de vous estimer, et de vous estimer vous seul.

Le plus beau morceau de Loutherbourg est sa *Nuit*. Je l'ai comparée à celle de Vernet. Il est inutile d'y revenir. Ceux qui trouvent les animaux mauvais oublient que ce sont des rosses, de vilaines bêtes de somme. Mais il m'est impossible de me taire des deux petits paysages, grands comme la main, que vous aurez vus au-dessus du guichet qui conduit aux salles de l'Académie. Ils sont suaves, ils sont chauds, ils sont délicieux. L'un est le *Point du Jour, au printemps :* on voit sortir, à gauche, d'une cabane, des troupeaux qui s'en vont aux champs; à droite, c'est une campagne. L'autre est un *Coucher du Soleil, en automne*, entre deux montagnes; à droite, il n'y a que les montagnes obscures; à gauche, les montagnes éclairées; entre deux, une portion enflammée du ciel; sur le devant, une terrasse sur laquelle un pâtre, placé au-dessous, fait monter ses animaux. Ce sont deux beaux morceaux, mais ce dernier surtout; c'est le plus piquant et le plus vigoureux. Cet homme-ci ne tâtonne pas; sa touche est large et fière. J'abandonne ces deux paysages à tout le bien qu'il vous plaira d'en penser.

Si le Salon vous est présent, vous demanderez raison de

1. Millet.

mon silence sur celui où l'on voit des bestiaux qu'un pâtre mène abreuver au ruisseau qui coule sur le devant, et dont les eaux murmurent contre des cailloux jaunâtres; et sur celui où, entre des montagnes hautes et raides, à droite, et d'autres montagnes avec un bout de forêt, à gauche, l'artiste a répandu des moutons, et montré sur le devant une paysanne qui trait une vache; c'est, mon ami, que je ne ferais que répéter les mêmes éloges.

LE PRINCE[1].

C'est un débutant qui n'est pas sans mérite. Outre son morceau de réception, qui est un très-beau tableau, il a exposé une quantité d'autres compositions, parmi lesquelles on en discerne quelques-unes qui peuvent arrêter un homme de goût. En général il possède la base de l'art, le dessin. Il dessine très-bien; il touche ses figures avec esprit. C'est dommage que sa couleur ne réponde pas en général à ces deux qualités. En opposant le travail de Le Prince à celui de Vernet, Chardin semble avoir dit au premier: « Jeune homme, regardez bien; et vous apprendrez à faire fuir vos lointains, à rendre vos ciels moins lourds, à donner de la vigueur à votre touche, surtout dans vos grands morceaux, à la rendre moins sourde, et à tendre à l'effet. »

Je ne réponds point des imitations russes; c'est à ceux qui connaissent le local et les mœurs du pays à prononcer là-dessus; mais je les trouve, pour la plupart, faibles comme la santé de l'artiste, mélancoliques et douces comme son caractère.

141. VUE D'UNE PARTIE DE PÉTERSBOURG[2].

Elle est prise du palais qu'occupait notre ambassadeur, M. de l'Hôpital. Elle montre l'île de Saint-Basile, le Port, la Douane, le Sénat, les Colléges de Justice, la Forteresse et la Cathédrale. Les petites figures françaises placées sur le devant, sont l'ambassadeur et les personnes de sa suite. Elles sont spiri-

1. Jean-Baptiste Le Prince, né à Metz en 1733, mort à Saint-Denis-du-Pont, près de Lagny, en 1781, arrivait alors de Russie.

2. Tableau de 5 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut.— Gravé par Le Bas.

tuelles. Ce chariot, où l'on voit une femme couchée, se promenant ou voyageant sans doute à la manière du pays, fait très-bien. Mais je n'ai pas le courage de louer ce morceau, à l'aspect du *Port de Dieppe* de Vernet. Il est sombre, triste, sans ciel, sans effet de lumière, sans effet du tout.

142. PARTI DE TROUPES COSAQUES, TARTARES, ETC. ILS REVIENNENT D'UN PILLAGE; ILS ONT RASSEMBLÉ LEUR BUTIN POUR LE PARTAGER[1].

La scène est tranquille. Pourquoi s'asservir si scrupuleusement aux costumes et aux mœurs? Il me semble qu'une querelle survenue entre ces brigands aurait animé cette froide composition, où l'on n'est intéressé que par le pittoresque des vêtements, et dont on n'a à louer que la touche des figures, qui est plus large ici qu'en aucune des compositions de l'artiste. Le technique s'acquiert à la longue ; la verve, l'idéal, ne viennent point : il faut les apporter en naissant. Je dirais volontiers aux Quarante rassemblés trois fois la semaine au Louvre : « Et que m'importe qu'il n'y ait pas un solécisme dans tous vos écrits, s'il n'y a pas une idée frappante, pas une ligne qui vive? Vous écrivez comme Le Prince peint, et comme Pierre dessine ; très-correctement, d'accord; mais très-froidement. » Il n'y a, à proprement parler, que trois grands peintres originaux, Raphaël, le Dominiquin et le Poussin[2]. Entre les autres, qui forment pour ainsi dire leur école, il y en a qui se sont distingués par quelques qualités particulières. Le Sueur a son coin, Rubens le sien. On peut reprocher à celui-ci une main estropiée, une tête mal emmanchée; mais quand on a vu ses figures, elles vous suivent et vous inspirent le dégoût des autres.

143. PRÉPARATIFS POUR LE DÉPART D'UNE HORDE[3].

A droite, des arbres auxquels on a suspendu un cimeterre, un carquois plein de flèches, et d'autres armes. Un Calmouk est

1. Tableau de 7 pieds de haut sur 5 pieds 6 pouces de large.

2. Et le Corrége? A votre avis, n'est-ce point un peintre original? (*Note de Grimm.*)

3. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds 3 pouces de large.

occupé à les détacher. Il obéit à l'ordre de son officier, qui est debout et qui lui commande. Entre l'officier et le Calmouk, sous une tente formée d'un grand voile tendu, on voit un Tartare et sa femme assis. La femme est tout à fait agréable. Elle intéresse par son naturel et sa grâce. Sur la gauche, la horde commence à défiler.

Morceau où l'on voit tout ce que l'artiste a de talents et de défauts ; bon, et puis c'est tout.

144. PASTORALE RUSSE[1].

Songez, mon ami, que je laisse toujours là les mœurs que je ne connais point. Les artistes diront de celui-ci tout ce qu'il leur plaira ; mais il y a un sombre, un repos, une paix, un silence, une innocence, qui m'enchantent. Il semble qu'ici le peintre ait été secondé par sa propre faiblesse. Le sujet simple demandait une touche légère et douce ; elle y est : peu d'effet de lumière ; il y en a peu. C'est un vieillard qui a cessé de jouer de sa guitare pour entendre un jeune berger jouer de son chalumeau. Le vieillard est assis sous un arbre. Je le crois aveugle ; s'il ne l'est pas, je voudrais qu'il le fût. Il y a une jeune fille debout à côté de lui. Le jeune garçon est assis à terre, à quelque distance du vieillard et de la jeune fille. Il a son chalumeau à la bouche. Il est de position, de caractère, de vêtement, d'une simplicité qui ravit ; la tête surtout est charmante. Le vieillard et la jeune fille écoutent à merveille. Le côté droit de la scène montre des rochers au pied desquels on voit paître quelques moutons. Cette composition va droit à l'âme. Je me trouve bien là. Je resterai appuyé contre cet arbre, entre ce vieillard et sa jeune fille, tant que le jeune garçon jouera. Quand il aura cessé de jouer, et que le vieillard remettra ses doigts sur sa balalaye, j'irai m'asseoir à côté du jeune garçon ; et lorsque la nuit s'approchera, nous reconduirons tous les trois ensemble le bon vieillard dans sa cabane. Un tableau avec lequel on raisonne ainsi, qui vous met en scène, et dont l'âme reçoit une sensation délicieuse, n'est jamais un mauvais tableau. Vous me direz : Mais il est faible de couleur. — D'ac-

1. Tableau de la grandeur du précédent.

cord. — Mais il est sourd et monotone. — Cela se peut ; mais il touche, mais il arrête: et que m'importent tes passages de tons savants, ton dessin pur et correct, la vigueur de ton coloris, la magie de ton clair-obscur, si ton sujet me laisse froid ? La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux. Si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin.

145. LA PÊCHE AUX ENVIRONS DE SAINT-PÉTERSBOURG[1].

Triste et malheureuse victime de Vernet !

146. QUELQUES PAYSANS QUI SE DISPOSENT A PASSER UN BAC, ET SE REPOSENT EN L'ATTENDANT.

Mais pourquoi se reposent-ils simplement ? Est-ce qu'il n'y avait pas moyen de varier ce repos? C'est le moment où une femme peut donner à téter à son enfant; où des paysans peuvent compter ce qu'ils ont gagné ; où, s'il y a une jeune fille et un jeune garçon qui s'aiment, ils se le marqueront par quelques caresses furtives. Le batelier n'en viendra pas moins vite. Les montagnes qui sont à droite me semblent vraies. J'oserai dire que ces eaux ne sont pas mal, au hasard de faire rire Vernet, s'il m'entendait. Ce rivage est bien. Si ces passagers qui attendent ne font que cela, ils le font naturellement; et ce passeur ne me déplaît pas.

152. VUE D'UN PONT DE LA VILLE DE NERVA.

C'est peut-être une grande fabrique sur les lieux ; elle peut en imposer par la masse, surprendre par la bizarrerie de sa construction, effrayer par la hauteur de ses arches ; ce sera, si l'on veut, le sujet d'une bonne planche dans un auteur de voyage; mais c'est une chose détestable en peinture. Si vous me demandez ce que cela serait devenu sous le crayon ou le pinceau de ce sorcier de Servandoni, je vous répondrai que je n'en sais rien. Pour Le Prince, il n'en a fait qu'une plate composition.

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds 3 pouces de large.

Le pont est maigre et sans effet. Ces masses aiguës qui le soutiennent sont grossières, sans aucun de ces accidents qui en auraient rendu l'aspect piquant. Toute la montagne est d'ocre. S'il y a quelque maître de forges dans les environs, il a tort de ne pas fouiller là.

147. HALTE DE TARTARES.

On voit à droite des forêts, un chariot attelé et passant, un bout de roche; puis sur un autre endroit où le terrain est rompu, et forme une élévation, une femme debout et un homme assis; plus vers la gauche, un Tartare ou un voyageur à cheval; tout à fait sur la gauche, d'autres Tartares. C'est sur l'élévation formée par la rupture du terrain, au centre de la toile, un peu au delà, vers la gauche, près de la femme debout et de l'homme assis, que la halte se fait. Si les mœurs sont vraies, ce morceau peut intéresser par là; du reste c'est peu de chose. Les objets n'y sont liés que pour l'œil; aucune action qui les enchaîne. En effet, qu'ont entre eux de commun ce chariot qui passe, cette femme debout, cet homme assis, ce voyageur à cheval? Qu'ont-ils de commun avec une halte ou le sujet principal? Rien qui se sente. Cela est placé là, comme, dans un tableau de genre, un mouchoir, une table, une soucoupe, une jatte, une corbeille de fruits; et à moins qu'il n'y ait dans le tableau de genre la plus grande vérité de ressemblance et le plus beau faire, et dans un paysage tel que celui-ci une grande beauté de site avec la plus rigoureuse imitation de mœurs, cela ne signifie rien.

148. MANIÈRE DE VOYAGER EN HIVER.

Et pour faire sortir le décousu de tous ces objets, je vais décrire ce tableau-ci, comme si c'était un Chardin. En allant de la droite à la gauche, de petites montagnes couvertes de neige; derrière ces montagnes, les toits blancs d'un hameau; sur le devant et au pied des petites montagnes, un poteau de seigneur qui marque le chemin; ce poteau est planté à l'entrée d'un pont de bois; une voiture tirée par des chevaux, allant vers la droite, et prête à entrer sur le pont; quelque grande rivière

supposée au-dessous du pont; car on aperçoit les arrière-becs et les mâts de quelques grands bateaux retirés vers le rivage; sur le devant, un paysan voiture vers la gauche des provisions.

Tout ce qu'on apprend là, c'est la manière dont les voitures sont construites en Russie [1]. Je ne sais si ces bâtons recourbés ne seraient pas, en ce pays-ci même, surtout dans les provinces où les chemins sont unis et ferrés, d'un très-bon usage, avec la précaution d'y ajuster de larges roulettes de fer.

149. HALTE DE PAYSANS EN ÉTÉ.

A droite, on voit un bout de forêt, et près de là, un chariot chargé de bestiaux; plus bas, un ruisseau; en s'avançant vers la gauche, un grand chariot; vers ce chariot, une vache et un mouton; un homme vu par le dos, est penché sur le coffre de bois porté par le chariot; sur le fond, encore un chariot; sur un lieu plus bas et plus avancé vers la gauche, un groupe d'hommes et de femmes en repos. Tout à fait à gauche et vers le fond, un second groupe d'hommes et de femmes.

Tous ces objets, quoique isolés, sont assez harmonieusement disposés. Il y a quelque art à les avoir liés pour l'œil, par la seule variété du site et des lumières. Mais la vue en est presque aussi froide que la description; et s'ils sont vrais, ce que je suppose toujours, ils ne peuvent guère attacher qu'un homme transplanté à sept à huit cents lieues de son pays, et qui, venant à jeter les yeux sur un de ces morceaux, se retrouve en un instant chez lui au milieu de ses compatriotes, proche de son père, de sa mère, de sa femme, de ses parents, de ses amis. Si j'étais à Moscou, doutez-vous, cher Grimm, que la vue d'une carte de Paris ne me fît plaisir? Je dirais : Voilà la rue Neuve-Luxembourg [2], c'est là qu'habite celui que je chéris; peut-être il pense à moi dans ce moment; il me regrette; il

1. Ces voitures sont des traîneaux fort communs en Allemagne et dans les pays du Nord, et dont les paysans se servent dans les temps de neige. Il ne serait guère possible de s'en servir avec avantage sur des chemins qui ne seraient pas couverts de neige; mais on voit dans le tableau des paysans qui se disposent à passer le bac, une voiture finlandaise aussi simple qu'ingénieuse, et qui paraît particulière à ces pays-là. (*Note de Grimm.*)

2. Demeure de Grimm, avant qu'il habitât la Chaussée-d'Antin, « la seconde porte cochère à gauche ».

me souhaite tout le bonheur que je puis avoir loin de lui. Voilà la rue Neuve-des-Petits-Champs; combien nous avons collationné de fois dans cette maisonnette! C'est là que demeurent la gaîté, la plaisanterie, la raison, la confiance, l'amitié, l'honnêteté, la tendresse et la liberté. L'hôtesse aimable[1] avait promis à l'Esculape genevois[2] de s'endormir à dix heures, et nous causions et nous riions encore à minuit. Voilà la rue Royale-Saint-Roch; c'est là que se rassemble tout ce que la capitale renferme d'honnêtes et d'habiles gens. Ce n'est pas assez pour trouver cette porte ouverte que d'être titré ou savant, il faut encore être bon. C'est là que le commerce est sûr; c'est là qu'on parle histoire, politique, finance, belles-lettres, philosophie; c'est là qu'on s'estime assez pour se contredire; c'est là qu'on trouve le vrai cosmopolite, l'homme qui sait user de sa fortune, le bon père, le bon ami, le bon époux; c'est là que tout étranger, de quelque nom et de quelque mérite, veut avoir accès et peut compter sur l'accueil le plus doux et le plus poli[3]. Et cette méchante[4] baronne, vit-elle encore? sa santé était si frêle! Se moque-t-elle toujours de beaucoup de gens qui ne l'en aiment pas moins? Voilà la rue des Vieux-Augustins[5]; là, mon ami, la parole me manquerait. Je m'appuierais la tête sur mes deux mains; quelques larmes tomberaient de mes yeux; et je me dirais à moi-même : « Elle est là; comment se fait-il que je sois ici[6]? »

1. Peut-être Mme d'Épinay, qui demeura quelque temps au Palais-Royal, dont les dépendances s'étendaient alors jusqu'à la rue Neuve-des-Petits-Champs.

2. Tronchin.

3. Peinture charmante et vraie de la société du baron d'Holbach... *Et in Arcadia ego.* (N.)

4. On sent assez que cette épithète est ici une pure plaisanterie. Je crois néanmoins devoir en avertir, parce que ceux qui liront cet ouvrage, et qui ne connaissent pas Mme d'Holbach, pourraient peut-être s'y tromper. (N.) — Dans l'édition de l'an IV, il n'y a pas « méchante », mais « aimable ».

5. Demeure, à Paris, de Mlle Voland.

6. Heureusement, cher ami, vous n'avez qu'un pas à faire pour y aller. Elle vous attend, et je vais vous chasser de chez moi à l'instant, pour que vous n'en perdiez pas par ma faute. Mais convenez auparavant que ces tableaux de Le Prince ont un attrait particulier pour ceux qui ne connaissent pas les mœurs et les usages qu'il a peints. Rien n'attache davantage que les tableaux qui représentent des mœurs étrangères. (*Note de Grimm.*)

« Que tout ce morceau est touchant! Qu'il annonce bien une belle âme, sensible, tendre, aimante, telle que Diderot l'avait! Mais, selon moi, de toutes les personnes dont il entend parler, il n'y a que ce Grimm qui ne mérite pas une telle

150. LE BERCEAU POUR LES ENFANTS.

C'est une des meilleures compositions de Le Prince... Vous le trouvez, me dites-vous, mieux colorié que le *Baptême?...* Oh! non... il vous paraît plus intéressant que le *Baptême?...* Oh! non. Mais diable, aussi c'est que ce *Baptême russe*, auquel vous comparez ce tableau-ci, est une belle chose. Dans le *Berceau pour les enfants*, on voit, à droite, une portion d'une baraque en bois; à la porte de cette baraque, sur un banc grossier, un vieux paysan en chemise, jambes singulièrement vêtues, et pieds singulièrement chaussés. Autour de ce vieillard, à terre, sur le devant, parmi de mauvaises herbes, une terrine, un auget, des bâtons, un coq qui cherche sa vie; devant le vieillard, une espèce de petit hamac, occupé par un bambin, gras, potelé, bien nourri, tout nu, étendu sur ses langes. Ce hamac est suspendu, par une corde, à une grosse branche d'arbre; la corde fait plusieurs tours autour de la branche. Une grande servante, assez jeune et assez bien vêtue pour n'être pas la femme du vieux paysan, tire la corde, comme si c'était son dessein d'élever le hamac ou berceau, ou peut-être de le descendre; autour du hamac, deux autres enfants, l'un sur le fond, l'autre sur le devant; l'un vu de face, l'autre par le dos; tous les deux regardant avec joie le petit suspendu. Sur le devant, une chèvre et un mouton; plus vers la gauche, une vieille avec sa quenouille et son fuseau. Elle a interrompu son ouvrage, pour parler à celle qui tient la corde du hamac. Tout à fait à gauche, vers le devant et sur le fond, chaumière et hameau. Autour de la chaumière, différents outils et agrès champêtres.

Le paysan est très-beau, vrai caractère, vraie nature rustique; sa chemise, tout son vêtement, larges et de bon goût. J'en dis autant de la vieille qui filait, et qui paraît être la grand'mère des enfants. C'est une vieille excellente; belle tête, belle draperie, action simple et vraie. Les enfants, et celui qui est dans

effusion de cœur; car cet homme a un caractère hautain, présomptueux, vain, qui m'a toujours déplu; mais il aimait les lettres, il était le juste appréciateur du génie et des talents de Diderot, qui le voyait et le croyait plus digne de son amitié qu'il ne l'était véritablement, et c'est ce qui lui faisait dire tant de choses si flatteuses. »
(*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

le hamac et les deux autres, charmants. Mais il y a tout plein de choses ici qui me chiffonnent, et qui tiennent peut-être à la connaissance des mœurs. Voilà bien la chaumière du paysan; mais il est trop grossier, trop pauvrement vêtu, pour que cette vieille soit sa femme. Celle qui tient la corde du hamac, et qui remonte ou descend le berceau, peut bien être la fille ou la servante de la vieille; mais elle n'est de rien au paysan. Quel est l'état de ces deux femmes? où est leur habitation? Ou je me trompe fort, ou il y a quelque amphibologie dans cette composition. Serait-ce qu'en Russie les femmes sont bien, et les maris sont mal[1]? Quoi qu'il en soit, ici le coloris du peintre et sa touche sont beaucoup plus fermes. Il est moins briqueté, moins rougeâtre de ton que dans son *Baptême*; mais ce *Baptême* intéresse bien autrement; il est bien plus riche de caractère. Nous en parlerons tout à l'heure.

151. L'INTÉRIEUR D'UNE CHAMBRE DE PAYSAN RUSSE.

On voit, dans cette chambre, une paysanne russe, assise; cette paysanne est aussi très-bien vêtue, notez cela; c'est comme au tableau précédent. Près d'elle, vers la droite, une petite table sur laquelle elle est accoudée, le bras étendu sur une corbeille pleine d'œufs. Devant elle, un jeune paysan fort démonstratif, les bras élevés, et tenant un œuf dans chaque main; un grand rideau blanc, attaché sur une perche, tombe en s'élargissant derrière la paysanne. Elle a à ses pieds un chat qui fait le dos, et qui se frotte contre elle. Elle est élevée sur une espèce d'estrade qui n'a qu'une marche. Le peintre a répandu sur cette estrade et au-dessous, à terre, un panier, un autre panier, une terrine remplie de différents légumes; plus vers la gauche, et sur le devant, il y a une table, avec pot à l'eau; tout à fait à gauche, et dans l'ombre, une vieille qui dort et qui laisse à la jeune marchande d'œufs, sa fille, toute la facilité possible d'accepter l'échange qu'on lui propose. Ce tableau est joli; l'idée en est polissonne, ou je me trompe fort. Le jeune paysan est vigoureux : jeune fille, je n'entends pas

1. VARIANTE : En Russie, les femmes seraient-elles mieux vêtues que les hommes?

trop ce qu'il vous promet; mais en France, je vous conseillerais d'en rabattre la moitié. Mais laissons ce point. Il faudrait savoir, pour le traiter à fond, jusqu'où les hommes tiennent parole aux femmes en Russie.

153. VUE D'UN MOULIN DANS LA LIVONIE.

Aussi indifférent, quoiqu'un peu moins mauvais que le pont de Nerva.

154. UN PAYSAGE, AVEC FIGURES VÈTUES EN DIFFÉRENTES MODES.

Ce paysage montre sur la droite une montagne; un peu au delà de la montagne, des eaux avec des bateaux à bord; en avançant vers la gauche, d'autres montagnes qui occupent et forment le fond; au centre de la toile, un traîneau en brancard tiré par un cheval. Sur ce traîneau, un panier dans lequel on voit un mouton et un veau; en allant toujours vers la gauche, un groupe d'hommes diversement vêtus, qui se reposent; puis une fabrique élevée sur pilotis; sur cet espace piloté, un chariot; près du chariot, un jeune homme couché; tout à fait à gauche, des eaux.

Il faudrait à toutes ces actions isolées un peu plus de mouvement et d'intérêt; quelque chose dans les êtres animés qui reflétât du sentiment sur les êtres inanimés; quelque chose dans ceux-ci qui fît de l'effet sur les premiers; en un mot, de l'invention, une convenance de scène particulière, un choix d'incidents. Il n'y a rien de tout cela. Tout homme qui sait dessiner seulement comme notre ami Carmontelle, sans avoir plus de verve que lui, n'a qu'à mettre le pied hors des barrières, sur les cinq heures du soir ou sur les neuf heures du matin, et il y trouvera des sujets pour mille tableaux; mais ces tableaux ne pourront piquer la curiosité qu'à Moscou. Oh! si le faire était supérieur; si, dans chaque figure, l'imitation de nature était à son dernier point; si c'était, ou un gueux de Callot, ou un vielleux de Berghem, ou un ivrogne de Wouwermans [1], la vérité de l'objet en ferait oublier la pauvreté.

1. Variante : Teniers.

Nous avons bien battu du pays. Je ne sais, mon ami, si vous en êtes aussi fatigué que moi. Mais, Dieu merci, nous voilà de retour. Asseyons-nous. Délassons-nous. Si nous nous rafraîchissions, ce ne serait pas mal fait. Nous quitterions ensuite nos habits de voyage, et nous irions ensemble à ce *Baptême russe*, auquel nous sommes invités.

LE BAPTÊME RUSSE [1]

Nous y voilà. Ma foi, c'est une belle cérémonie. Cette grande cuve baptismale d'argent fait un bel effet. La fonction de ces trois prêtres qui sont tous les trois à droite, debout, a de la dignité. Le premier embrasse le nouveau-né par-dessous les bras, et le plonge par les pieds dans la cuve. Le second tient le rituel et lit les prières sacramentelles; il lit bien comme un vieillard doit lire, en éloignant le livre de ses yeux. Le troisième regarde attentivemnt sur le livre. Et ce quatrième, qui répand des parfums dans une poêle ardente placée vers la cuve baptismale, ne remarquez-vous pas comme il est bien, richement et noblement vêtu? comme son action est naturelle et vraie? Vous conviendrez que voilà quatre têtes bien vénérables. Mais vous ne m'écoutez pas. Vous négligez les prêtres vénérables et toute la sainte cérémonie; et vos yeux demeurent attachés sur le parrain et la marraine. Je ne vous en sais pas mauvais gré. Il est certain que ce parrain a le caractère le plus franc et le plus honnête qu'il soit possible d'imaginer. Si je le retrouve hors d'ici, je ne pourrai jamais me défendre de rechercher sa connaissance et son amitié. J'en ferai mon ami, vous dis-je. Pour cette marraine, elle est si aimable, si décente, si douce... que j'en ferai, dites-vous, ma maîtresse, si je puis... Et pourquoi non? — Et s'ils sont époux, voilà donc votre bon ami le Russe... —Vous m'embarrassez. Mais aussi, c'est qu'à la place du Russe, ou je ne laisserais pas approcher mes amis de ma femme, ou j'aurais la justice de dire : Ma femme est si charmante, si aimable, si attrayante... — Et vous pardonneriez à votre ami?...

1. Tableau d'environ 2 pieds 6 pouces de haut sur 4 ou 5 pieds de large. — Cette indication n'est pas au livret. — Ce tableau devait faire partie du n° 145, qui comprenait *la Pêche aux environs de Saint-Pétersbourg* et plusieurs petits tableaux de mœurs de la Russie. Il est au ministère de la Justice.

— Oh! non. Mais ne voilà-t-il pas une conversation bien édifiante, tout au travers de la plus auguste cérémonie du christianisme; celle qui nous régénère en Jésus-Christ, en nous lavant de la faute que notre grand-père a commise il y a sept à huit mille ans?...

Allons, mon ami! contenez-vous! voyez comme ce parrain et cette marraine sont bien à leurs fonctions! Ils imposent; ils sont pieux sans bigoterie. Par derrière les trois prêtres, ce sont apparemment des parents, des témoins, des amis, des assistants. Les belles études de tête que le Poussin ferait ici! car elles ont tout à fait le caractère des siennes. — Que voulez-vous dire avec vos études du Poussin? — Je veux dire que j'oubliais que je vous parle d'un tableau. Et ce jeune acolyte qui étend sa main pour recevoir les vaisseaux de l'huile sainte qu'un autre lui présente sur un plat, convenez qu'il est posé de la manière la plus simple et pourtant la plus élégante; qu'il étend son bras avec facilité et avec grâce, et que c'est de tout point une figure charmante. Comme il tient bien sa tête! comme cette tête est bien placée! comme ses cheveux sont bien jetés! La physionomie distinguée qu'il a! comme il est droit, sans être ni maniéré ni raide! comme il est bien et simplement habillé! Cet homme qui est à côté de lui et qui est baissé sur un coffre ouvert, c'est apparemment le père, ou quelque assistant qui cherche de quoi emmaillotter promptement l'enfant au sortir de la cuve. Regardez bien cet enfant; il a tout ce qu'il faut pour faire un bel enfant. Ce jeune homme que je vois derrière le parrain est ou son page ou son écuyer; et cette femme assise sur le fond, à gauche, à côté de lui, c'est ou la sage-femme, ou la garde-malade. Pour celle qu'on entrevoit dans un lit, sous ce rideau, il n'y a pas à s'y tromper, c'est l'accouchée à qui l'odeur de ces parfums qu'on brûle donnera un mal de tête effroyable, si l'on n'y prend garde. A cela près voilà, ma foi, une belle cérémonie et un beau tableau! C'est le morceau de réception de l'artiste[1]. Combien de noms qu'on ne lirait pas sur le

1. Le Prince a été agréé par l'Académie à son retour de Russie. On est agréé sur la simple inspection d'un tableau qui promet; mais, pour être reçu académicien, il faut porter un tableau qui reste à l'Académie, si, sur ce tableau, l'auteur est jugé digne d'être reçu. Le Prince a offert son *Baptême russe* quelques jours après l'ouverture du Salon et a été reçu académicien d'une voix unanime. Du grade d'académicien, on monte successivement à celui de conseiller; et quand on est peintre d'histoire du grand genre, on parvient à la place d'adjoint à professeur, puis

livret, si l'on n'était admis à l'Académie qu'en produisant de pareils titres! J'ai honte de vous dire que le coloris en est cuivreux et rougeâtre; que le fond en est trop brun; que les passages de lumière... Mais il faut bien que l'homme perce par quelque endroit. Du reste, cette composition est soutenue; toutes les figures en sont intéressantes; la couleur même est vigoureuse. Je vous jure que l'artiste a fait celui-là dans un intervalle de bonne santé; et que si j'étais jeune, libre et qu'on me proposât cet honnête Russe pour beau-frère, et pour femme cette jeune fille qui tient si modestement un cierge à côté de lui, avec un peu d'aisance, tout autant qu'il en faudrait pour que ma petite Russe pût, quand il lui plairait, dormir la grasse matinée, moi lui faire compagnie sur le même oreiller, et élever sans peine les petits bambins que ces vénérables papas schismatiques viendraient anabaptiser chez moi tous les neuf à dix mois; ma foi, je serais tenté d'aller voir quel temps il fait dans ce pays-là.

DESHAYS[1].

C'est le frère de celui que nous avons perdu. Ces deux frères me rappellent une aventure de la jeunesse de Piron; car aujourd'hui ce vieux fou se frappe la poitrine et se fesse devant Dieu de tous les mots plaisants qu'il a dits, et de toutes les drôles de sottises qu'il a faites. Pardieu, mon ami, cet atome, qu'on appelle un homme, a de la vanité bien plus gros que lui! Un malheureux méchant petit poëte, qui s'imagine qu'il a fâché l'Éternel, qu'il le réjouit, et qu'il est en son pouvoir de faire rire et pleurer Dieu à son gré, comme un idiot de parterre! Ce Piron donc, qui s'était un soir enivré avec un acteur, un musicien et un maître à danser,

de professeur, enfin de recteur de l'Académie. Le Prince a certainement du talent, mais il a une bien mauvaise santé. Il a de l'esprit, et il a l'air fin et malin. Le Salon prochain décidera du rang qu'il tiendra parmi nos artistes. Ce peintre a publié des cahiers gravés contenant la représentation des habitants de différents pays du Nord qu'il a parcourus, de leurs habits, de leurs usages, de leurs meubles, de leurs habitations, etc. Ce recueil est amusant, et si l'on peut compter sur la véracité et l'exactitude du crayon, il est aussi instructif qu'agréable.

Il est à désirer pour Le Prince que son *Baptême russe* soit gravé. Comme il est précieux par le caractère des têtes, et que, s'il pèche par quelque côté, c'est par la couleur, il gagnerait beaucoup à la gravure. (*Note de Grimm.*)

1. Deshays avait une dizaine de portraits à ce Salon.

s'en revenait avec ses convives, faisant bacchanale dans les rues. On les prend; on les conduit chez le commissaire La Fosse, qui demande à l'auteur qui il est. Celui-ci répond : Le père des *Fils ingrats;* à l'acteur, qui répond qu'il est le tuteur des *Fils ingrats;* au maître à danser, au musicien qui répondent, l'un, qu'il apprend à danser; l'autre qu'il montre à chanter aux *Fils ingrats.* On les jouait alors. Le commissaire, sur ces réponses, n'a pas de peine à deviner les gens à qui il a affaire. Il quitte son air grave et se met de bonne humeur avec eux. Il accueille Piron; il lui dit qu'il était un peu de la famille, et qu'il avait eu un frère qui était homme d'esprit et poëte[1]. « Pardieu, lui dit Piron, je le crois bien, j'en ai bien un, moi, qui n'est qu'une foutue bête[2]. » Le Deshays que nous n'avons plus en aurait pu dire autant, et même à un commissaire; car il s'exposait volontiers à visiter ces magistrats subalternes, qui veillent ici à ce qu'on ne casse pas les lanternes et qu'on ne batte pas les filles chez elles. Je m'amuse à vous faire des contes, parce que je n'ai rien à vous dire du cadet de Deshays, dont les tableaux sont plus mauvais encore que ceux de l'aîné n'étaient bons, quoiqu'ils fussent très-bons; qui n'a pas une bluette de génie; qui est sans talent, et qui est entré à l'Académie de peinture, comme l'abbé du Resnel[3] à l'Académie française. A propos de ce dernier, il disait : « Connaissez-vous un mortel plus heureux que moi? J'ai désiré trois choses en ma vie, et je les ai eues toutes trois. J'ai voulu être poëte, et je l'ai été. J'ai voulu être de l'Académie, et j'en suis. J'ai voulu avoir un carrosse, et j'en ai un. » Un conte, mon ami, et un propos plaisant valent mieux que cent mauvais tableaux, et que tout le mal qu'on en pourrait dire.

LÉPICIÉ[4].

Mon ami, si nous continuions à faire des contes?

1. Ce frère du commissaire La Fosse, dont il est question ici, a fait une tragédie de *Manlius,* qui est restée au théâtre. (*Note de Grimm.*)

2. Variante : ... qui est bête à manger du foin.

3. Resnel du Bellay (Jean-François du), né à Rouen en 1692, mourut à Paris le 25 février 1761. (Br.) — Il avait été nommé de l'Académie française en 1742, parce qu'il était déjà de l'Académie des Inscriptions.

4. Michel-Nicolas-Bernard Lépicié (Paris, 1735-1784). Il débutait comme agréé. Il fut académicien en 1769.

162. LA DESCENTE DE GUILLAUME LE CONQUÉRANT EN ANGLETERRE[1].

Un général ne pouvait guère faire mieux entendre à ses soldats qu'il fallait vaincre ou mourir, qu'en brûlant les vaisseaux qui les avaient apportés. C'est ce que fit Guillaume. Le beau trait pour l'historien! le beau modèle pour le conquérant! le beau sujet pour le peintre! pourvu que ce peintre ne soit pas Lépicié! Quel instant croyez-vous que celui-ci ait choisi? Celui, n'est-ce pas, où la flamme consume les vaisseaux, et où le général annonce à son armée l'alternative terrible? Vous croyez qu'on voit sur la toile les vaisseaux en flamme; Guillaume sur son cheval parlant à ses troupes; et sur cette multitude innombrable de visages, toute la variété des impressions, de l'inquiétude, de la surprise, de l'admiration, de la terreur, de l'abattement, de la confiance et de la joie? Votre tête se remplit de groupes; vous y cherchez l'action véritable de Guillaume, les caractères de ses principaux officiers, le silence ou le murmure, le repos ou le mouvement de son armée. Tranquillisez-vous, et ne vous donnez pas une peine dont l'artiste s'est dispensé! Quand on a du génie, il n'y a point d'instants ingrats. Le génie féconde tout. Lépicié s'est fié au sien, comme vous verrez par l'instant qu'il a choisi.

On voit dans son tableau, du côté de la mer et des vaisseaux, une faible lueur, avec de la fumée, qui indique que l'incendie est tombé; quelques soldats oisifs et muets, sans mouvement, sans passion, sans caractère; puis, tout seul, un gros homme court, les bras étendus, criant à tue-tête, et à qui j'ai demandé cent fois à qui il en voulait, sans avoir pu le savoir. Ensuite Guillaume, au centre de son armée, sur son cheval, s'avançant de la droite à la gauche, comme dans son pays, et dans une occasion commune; son cheval est de biais et on le voit par la croupe et lui presque par le dos avec la tête tournée du côté du spectateur; il est précédé d'infanterie et de cavalerie en marche, du même côté, et vues par le dos. Ainsi toute l'armée s'avance vers le fond du tableau de droite à gauche; du reste ni bruit, ni tumulte, ni enthousiasme militaire, ni clairons, ni trompettes.

1. Tableau de 26 pieds de large sur 12 pieds de haut, pour l'abbaye de Caen.

Cela est mille fois plus froid et plus maussade que le passage d'un régiment sous les murs d'une ville de province, en allant à sa garnison. Trois objets seuls se font remarquer: cette grosse, courte et lourde figure pédestre, placée seule entre Guillaume et les vaisseaux brûlés, les bras étendus et criant sans qu'on l'entende; Guillaume sur son cheval, l'homme et le cheval aussi pesants et aussi monstrueux, aussi faux et aussi tristes, moins nobles et moins signifiants que votre Louis XIV de la place Vendôme; et puis le dos énorme d'un cavalier, et la croupe plus énorme encore de son cheval.

Mais, mon ami, voulez-vous un tableau? Laissez ces figures à peu près comme elles sont distribuées, et faites faire volte-face. Enflammez les vaisseaux; faites parler Guillaume; et montrez-moi sur les visages les passions, avec leur expression accrue par la lueur rougeâtre de la flamme des vaisseaux; que l'incendie vous serve encore à produire quelque étonnant effet de lumière. La disposition des figures s'y prête, même sans la changer. Mais voyez, mon ami, le prestige de l'étendue et de la masse. Cette composition frappe, appelle d'abord, mais n'arrête pas. Si j'avais la tête de Le Sueur, de Rubens, du Carrache ou de tel autre, je vous dirais comment on aurait pu tirer parti de l'instant que l'artiste a préféré; mais à défaut de l'une de ces têtes-là, je n'en sais rien. Je conçois seulement qu'il faut remplacer l'intérêt du moment qu'on néglige, par je ne sais quoi de sublime qui s'accorde très-bien avec la tranquillité apparente ou réelle du moment suivant qu'on ose choisir et qui est infiniment au-dessus du mouvement. Témoin ce *Déluge universel* du Poussin[1], dont l'effet est terrible et où il n'y a cependant que trois ou quatre figures. Mais qui est-ce qui trouve de ces choses-là? et quand l'artiste les a trouvées, qui est-ce qui les sent? Au théâtre ce n'est pas dans les scènes violentes, où la multitude s'extasie, que le grand acteur me montre son talent. Rien n'est si facile que de se livrer à la fureur, aux injures, à l'emportement. C'est :

Prends un siége, Cinna...

CORNEILLE, *Cinna*, acte V, scène Ire.

et non pas

1. Ce tableau se trouve au Musée. Il a été gravé par G. Audran. (BR.)

Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
Et, sa tête à la main, démandant son salaire...
CORNEILLE, *Cinna*, acte Ier, scène III.

qu'il est difficile de bien dire. L'auteur qui fait ici le rôle de l'instant dans la peinture, est pour la moitié de l'effet dans la déclamation. C'est lorsque la passion retenue, couverte, dissimulée, bouillonne secrètement au fond du cœur, comme le feu dans la chaudière souterraine des volcans; c'est dans le moment qui précède l'explosion; c'est quelquefois dans le moment qui la suit que je vois ce qu'un homme sait faire; et ce qui me rendrait un peu vain, ce serait de valoir quelque chose quand les tableaux ne valent rien. C'est dans la scène tranquille, que l'acteur me montre son intelligence, son jugement. C'est lorsque le peintre a laissé de côté tout l'avantage qu'il pouvait tirer d'un moment chaud, que j'attends de lui de grands caractères, du repos, du silence, et tout le merveilleux d'un idéal rare et d'un technique presque aussi rare[1]. Vous trouverez cent peintres qui se tireront d'une bataille engagée; vous n'en trouverez pas un qui se tire d'une bataille perdue ou gagnée. Rien ne remplace, dans le tableau de Lépicié, l'intérêt qu'il a négligé. Il n'y a ni harmonie ni noblesse. Il est sec, dur et cru.

163. JÉSUS-CHRIST BAPTISÉ PAR SAINT JEAN[2].

Pressés de finir et d'être payés, ces gens-là ne savent ce qu'ils font. Malheur aux productions de l'artiste qui mesure le temps, et qui ne voit que son salaire! Celui-ci a fait, comme l'autre[3], de son *Baptême*, une scène solitaire; et par le ton vaporeux et grisâtre dont il l'a peinte, on dirait de ses figures, que c'est un arrangement fortuit et bizarre des nuées. On voit à droite, sur le fond, trois apôtres effrayés; et de quoi? Une voix qui dit : « Voilà mon fils bien-aimé, » n'a rien d'effrayant. Ce saint Jean, les yeux tournés vers le ciel, verse l'eau sur la tête du Christ, sans regarder ce qu'il fait. Et ce gros quartier de pierre équarri sur lequel il est posé, qui est-ce qui l'a apporté là? On

1. Toute cette subtile théorie de l'effet du repos et du silence dans les ouvrages de poésie et de peinture mériterait d'être mieux développée. Je ne connais rien d'écrit là-dessus. (*Note de Grimm.*)

2. Tableau de 7 pieds 9 pouces de haut sur 7 pieds 6 pouces de large.

3. Brenet.

dirait qu'il était essentiel à la cérémonie, et qu'un bout de roche détaché n'eût pas été tout aussi bon, plus naturel et plus pittoresque. Car que fait un maçon quand il taille une pierre? Il en ôte tous les accidents. C'est le symbole de l'éducation qui nous civilise, ôte à l'homme l'empreinte brute et sauvage de la nature, nous rend très-agréables dans le monde, très-plats dans un poëme ou sur la toile. Et ce vêtement mou, flexible et doux, si vous me donnez cela pour une peau de mouton, vous avez raison : c'en est une en effet, mais bien peignée, bien soufrée, bien blanche, bien passée en mégie, et nullement celle de l'homme des forêts et de la montagne. Ce Christ, qui est vers la gauche, est étique, avec son air toujours ignoble et gueux. Est-il donc impossible de s'affranchir de ce misérable caractère traditionnel? Je le crois d'autant moins que nous avons deux différents caractères de Christ : le Christ sur la croix est autre que le Christ au milieu de ses apôtres. A gauche, comme de coutume, au centre de la lumière, la divine et chétive colombe; autour d'elle, d'un côté, quelques chérubins; de l'autre, quelques anges groupés. Et puis il faut voir la couleur, les pieds, les mains, le dessin, les chairs de tout cela.

Mais il me semble que les tableaux dont on décore les temples n'étant faits que pour graver dans la mémoire des peuples les faits et gestes des héros de la religion, et accroître la vénération des peuples, il n'est pas indifférent qu'ils soient bons ou mauvais. A mon sens, un peintre d'église est une espèce de prédicateur plus clair, plus frappant, plus intelligible, plus à la portée du commun, que le curé et son vicaire. Ceux-ci parlent aux oreilles qui sont souvent bouchées. Le tableau parle aux yeux, comme le spectacle de la nature, qui nous a appris presque tout ce que nous savons. Je pousse la chose plus loin; et je regarde les iconoclastes et les contempteurs des processions, des images, des statues et de tout l'appareil du culte extérieur, comme des exécuteurs aux gages du philosophe ennuyé[1] de la superstition; avec cette différence, que ces valets lui font bien plus de mal que leur maître. Supprimez tous les symboles sensibles; et le reste bientôt se réduira à un galimatias métaphysique, qui prendra autant de

1. Variante : ... ennemi.

formes et de tournures bizarres qu'il y aura de têtes. Que l'on m'accorde pour un instant que tous les hommes devinssent aveugles, et je gage qu'avant qu'il soit dix ans ils disputent et s'exterminent à propos de la forme, de l'effet et de la couleur des êtres les plus familiers de l'univers. De même en religion, supprimez toute représentation et toute image; et bientôt ils ne s'entendront plus, et s'entr'égorgeront sur les articles les plus simples de leur croyance. Ces absurdes rigoristes ne connaissent pas l'effet des cérémonies extérieures sur le peuple; ils n'ont jamais vu notre Adoration de la croix au vendredi saint, l'enthousiasme de la multitude à la procession de la Fête-Dieu, enthousiasme qui me gagne moi-même quelquefois. Je n'ai jamais vu cette longue file de prêtres en habits sacerdotaux, ces jeunes acolytes vêtus de leurs aubes blanches, ceints de leurs larges ceintures bleues, et jetant des fleurs devant le Saint Sacrement; cette foule qui les précède et qui les suit dans un silence religieux; tant d'hommes, le front prosterné contre la terre; je n'ai jamais entendu ce chant grave et pathétique donné par les prêtres, et répondu affectueusement par une infinité de voix d'hommes, de femmes, de jeunes filles et d'enfants, sans que mes entrailles ne s'en soient émues, n'en aient tressailli, et que les larmes ne m'en soient venues aux yeux. Il y a là dedans je ne sais quoi de grand, de sombre, de solennel, de mélancolique. J'ai connu un peintre protestant, qui avait séjourné longtemps à Rome, et qui confessait n'avoir jamais vu le souverain pontife officier dans Saint-Pierre, au milieu des cardinaux et de son clergé, sans devenir catholique. Il reprenait sa religion à la porte. Mais, disent-ils, ces images, ces cérémonies conduisent à l'idolâtrie. Il est plaisant de voir des marchands de mensonges craindre que le nombre ne s'en augmente avec l'engouement. Mon ami, si nous aimons mieux la vérité que les beaux-arts, prions Dieu pour les iconoclastes.

164. SAINT CRÉPIN ET SAINT CRÉPINIEN DISTRIBUANT LEUR BIEN AUX PAUVRES[1].

Mon ami, encore un petit conte. Vous connaissez le marquis

1. Tableau de 7 pieds de haut sur 5 pieds de large. — Ce tableau fut envoyé à une des églises de Châlon-sur-Saône.

de Chimène[1], celui à qui votre bon ami le comte de Thyard disait à propos d'un coup de pied que le marquis avait reçu de son cheval : « Que ne le lui rendais-tu? » Eh bien! ce marquis de Chimène, qui fait des tragédies comme M. Lépicié des tableaux, lisait un jour à l'abbé de Voisenon une tragédie sienne farcie des plus beaux vers de Corneille, de Racine, de Voltaire, de Crébillon; et l'abbé, à tout moment, ôtait son chapeau, et faisait une profonde révérence. « Et qui saluez-vous donc là? » lui dit le marquis. « Mes amis que je vois passer, » lui répondit l'abbé. Mon ami, tirez aussi votre chapeau; faites aussi la révérence à *saint Crépin* et à *saint Crépinien* et saluez Le Sueur.

Les deux jeunes saints sont élevés et debout sur une espèce d'estrade. A droite, au-dessous de l'estrade, des vieillards, des femmes, des enfants, une troupe de pauvres, les bras tendus vers eux, et attendant la distribution. Sur l'estrade, derrière les saints, à gauche, deux assistants ou compagnons.

Le saint Crépin est beau de draperie, de position et de caractère; c'est la simplicité même et la commisération; mais il appartient à Le Sueur. Pour tous ces gueux, ils sont trop bien vêtus; ils ont les couleurs et les chairs trop fraîches; les enfants sont gras et potelés; les femmes du plus bel embonpoint; les vieillards, bien nourris et vigoureux; et, dans un état bien policé, ces fainéants ne seraient pas là; ils seraient renfermés. Carle Van Loo, dans ses esquisses pour la chapelle des Invalides, a mieux connu la limite de la poésie et de la vérité.

Je vous ai promis quelque part un mot sur le plagiat en peinture; et je vais vous tenir parole. Rien, mon ami, n'est si commun, si difficile à reconnaître. Un artiste voit une figure; c'est une femme qui lui plaît de position : en deux coups de crayon, voilà le sexe changé, et la position prise. L'expression d'un enfant, on la transporte sur le visage d'un adulte; la joie, la frayeur d'un adulte, on la donne à un enfant. On a un portefeuille d'estampes; on détache ici un bout de site, là un autre bout; on dérobe à celui-ci sa chaumière, à celui-là sa vache ou son mouton, à cet autre une montagne; et de toutes

1. De Ximenès. Voir un article sur sa tragédie de *Don Carlos*, t. VIII, p. 430.

ces pièces rapportées, on se fait une grande fabrique générale, comme on dit que le maréchal de Belle-Isle s'était fait sa terre de Bissy. On a encore la ressource de jeter dans l'ombre ce qui était dans le clair, et réciproquement d'exposer à la lumière ce qui était dans l'ombre. Je veux qu'un peintre, qu'un poëte en instruise, en inspire, en échauffe un autre; et cet emprunt de lumière et d'inspiration n'est point un plagiat [1]. Sedaine entend dire à une femme décrépite, qui se mourait dans son fauteuil, le visage tourné vers une fenêtre que le soleil éclairait : « Ah! mon fils, que cela est beau, le soleil! » il s'en souvient; et il fait dire à une jeune échappée du couvent, la première fois qu'elle voit les rues : « Ah! ma bonne, que c'est beau, les rues! » Voilà en petit comme il est permis d'imiter en grand.

AMAND [2].

Saluez encore celui-ci, non comme plagiaire; ce qu'il a est bien à lui, malheureusement.

165. MERCURE DANS L'ACTION DE TUER ARGUS [3].

Son Mercure, de toutes les natures célestes la plus svelte, est lourd, paralysé d'un bras; et c'est celui dont il menace Argus. Cet Argus endormi est bien maigre, bien sec, comme le doit être un surveillant; mais il est raide et hideux, comme aucune figure ne doit être en peinture. Et cette vache qui est couchée entre Mercure et lui, ce n'est qu'une vache; point de douleur, nulle passion, point d'ennui, rien qui indique la métamorphose. Quand on a du génie, c'est là qu'on le montre. Jamais un Ancien n'eût pris le pinceau, sans s'être fait de cette vache une image singulière. Monsieur Amand, ce morceau n'est

1. Mais n'est-il pas bien étrange qu'en dérobant ainsi à un homme sublime les choses les plus précieuses, le plagiaire réussisse à en faire des choses communes, plates et froides? C'est qu'on peut tout prendre, excepté le génie de l'homme, qui fait le véritable prix de tous les ouvrages de l'art. (*Note de Grimm.*)

2. Jacques-François Amand, né à Paris en 1730, mort dans la même ville en 1769, agréé de l'Académie en 1765, fut reçu académicien en 1767, pour son tableau: *Magon, etc.*, dont l'esquisse est jugée plus loin (n° 175), et qui est aujourd'hui au musée de Grenoble.

3. Tableau de 5 pieds de haut sur 6 pieds de large.

qu'une vieille croûte, qui a noirci chez le brocanteur. Qu'elle y retourne.

166. LA FAMILLE DE DARIUS[1].

J'ai beaucoup cherché votre *Famille de Darius*, sans pouvoir la découvrir, ni personne qui l'eût découverte.

167. JOSEPH VENDU PAR SES FRÈRES[2].

Pour *Joseph vendu par ses frères*, je l'ai vu. Optez, mon ami : voulez-vous la description de ce tableau ou aimez-vous mieux un conte?

Mais il me semble, dites-vous, que la composition n'en est pas mauvaise.

— J'en conviens.

— Que ce gros quartier de roche, sur lequel on compte le prix de l'enfant, fait assez bien au centre de la toile.

— D'accord.

— Que le marchand penché sur cette pierre, et que celui qui est derrière, sont passables de caractères et de draperies.

— Je ne le nie pas.

— Que parce que ce Joseph est raide, court, sans grâce, sans belle couleur, sans expression, sans intérêt, et même un peu hydropique des jambes, ce n'est pas une raison pour déchirer tout le tableau.

— Je n'ai garde.

— Que ces groupes de frères d'un côté, de marchands de l'autre, sont même distribués avec intelligence.

— Cela me semble aussi.

— Que la couleur...

— Oh! ne parlez pas de la couleur ni du dessin, je ferme les yeux là-dessus. Mais ce que je sens, c'est un froid mortel qui me gagne dans le sujet le plus pathétique. Où avez-vous pris qu'il fût permis de me montrer une pareille scène, sans me fendre le cœur? Ne parlons plus de ce tableau, je vous prie; y penser m'afflige.

1. Tableau de 4 pieds de haut sur 5 pieds de large.

2. Tableau de 3 pieds 6 pouces de hauteur sur 4 pieds 6 pouces de largeur.

168. TANCRÈDE PANSÉ PAR HERMINIE.

Au pont Notre-Dame.

169. RENAUD ET ARMIDE[1].

Pis cent fois que l'*Angélique et Médor* de Boucher. Chez Tremblin[2].

172. CAMBYSE ENTRE EN FUREUR CONTRE LES ÉGYPTIENS, ET TUE LEUR DIEU APIS.

Esquisse.

Grands sujets pris par un je ne sais qui; car ce n'est pas un artiste, que cela. Cela n'en a aucune des parties, si ce n'est une étincelle de verve qui s'éteint quand il veut passer de l'esquisse au tableau. Ah! mon ami, que le mot de Lemoine est vrai! Ce Cambyse qui tue le dieu Apis est court; mais il est heurté fièrement, et voilà ce qu'on peut appeler de la fureur.

173. PSAMMÉTICHUS, L'UN DES DOUZE ROIS DE L'ÉGYPTE, DANS UN SACRIFICE SOLENNEL, AU DÉFAUT D'UNE COUPE, SE SERT DE SON CASQUE POUR FAIRE SES LIBATIONS A VULCAIN.

Esquisse.

Ce Psammétichus qui, au défaut de coupe, fait ses libations avec son casque, beau sujet, bien poétique, bien pittoresque; mais je le cherche, et n'aperçois que cinq ou six valets de tuerie qui terrassent un bœuf. Cela est chaud pourtant, mais strapassé tant qu'on veut.

1. Ces tableaux-pendants ont 2 pieds de haut sur 2 pieds 6 pouces de large.
2. Tremblin, célèbre brocanteur du pont Notre-Dame. (*Note de Grimm.*)

175. MAGON RÉPAND AU MILIEU DU SÉNAT DE CARTHAGE LES ANNEAUX DES CHEVALIERS ROMAINS QUI AVAIENT PÉRI A LA BATAILLE DE CANNES.

Esquisse.

Magon répandant au milieu du sénat de Carthage les anneaux des chevaliers romains tués à la bataille de Cannes. Quel sujet encore ! Cette esquisse est moins chaude que les précédentes ; mais mieux entendue de lumière, et bien ordonnée pour l'effet.

Ah ! si je pouvais dépouiller cet Amand de ce qu'il a de chaleur et de poésie, pour en doter La Grenée ! Et si j'avais un enfant qui eût déjà fait quelques progrès dans l'art, comme en lui tenant un moment les yeux sur la *Justice* et la *Clémence* de La Grenée, entre le *Médor et Angélique* de Boucher, et le *Renaud et Armide* d'Amand, il aurait bientôt conçu ce que c'est que le vrai et le faux, l'extravagant et le sage, le froid et le chaud, le noble et le maniéré, la bonne et la mauvaise couleur, etc...

FRAGONARD[1].

176. LE GRAND PRÊTRE CORÉSUS S'IMMOLE POUR SAUVER CALLIRHOÉ[2].

Il m'est impossible, mon ami, de vous entretenir de ce tableau. Vous savez qu'il n'était plus au Salon, lorsque la sensation générale qu'il fit m'y appela. C'est votre affaire que d'en rendre compte. Nous en causerons ensemble. Cela sera d'autant mieux, que peut-être découvrirons-nous pourquoi, après un premier tribut d'éloges payé à l'artiste, après les premières exclamations, le public a semblé se refroidir. Toute composition dont le succès ne se soutient pas, manque d'un vrai mérite. Mais, pour remplir cet article FRAGONARD, je vais vous faire

1. Jean-Honoré Fragonard, né à Grasse en 1732, mort à Paris le 22 août 1806, élève de Chardin et de Boucher. Il revenait de Rome quand il exposa le tableau cité par Diderot et qui le fit agréer par l'Académie.

2. Tableau de 12 pieds 6 pouces de large sur 9 pieds 6 pouces de haut. — Ce tableau, qui devait être exécuté en tapisserie aux Gobelins, est aujourd'hui au Louvre sous le n° 208. Il a été gravé par J. Danzel.

l'art d'une vision assez étrange, dont je fus tourmenté la nuit qui suivit un jour dont j'avais passé la matinée à voir des tableaux, et la soirée à lire quelques *Dialogues* de Platon.

L'ANTRE DE PLATON.

Il me sembla que j'étais renfermé dans le lieu qu'on appelle l'antre de ce philosophe. C'était une longue caverne obscure. J'y étais assis parmi une multitude d'hommes, de femmes et d'enfants. Nous avions tous les pieds et les mains enchaînés ; et la tête si bien prise entre des éclisses de bois, qu'il nous était impossible de la tourner. Mais ce qui m'étonnait, c'est que la plupart de mes compagnons de prison buvaient, riaient, chantaient, sans paraître gênés de leurs chaînes, et que vous eussiez dit à les voir que c'était leur état naturel et qu'ils n'en désiraient pas d'autre. Il me semblait même qu'on regardait de mauvais œil ceux qui faisaient quelque effort pour recouvrer la liberté de leurs pieds, de leurs mains et de leurs têtes ou qui voulaient en procurer l'usage aux autres; qu'on les désignait par des noms odieux ; qu'on s'éloignait d'eux, comme s'ils eussent été infectés d'un mal contagieux ; et que, lorsqu'il arrivait quelque désastre dans la caverne, on ne manquait jamais de les en accuser. Équipés comme je viens de vous le dire, nous avions tous le dos tourné à l'entrée de cette demeure, et nous n'en pouvions regarder que le fond, qui était tapissé d'une toile immense.

Par derrière nous, il y avait des rois, des ministres, des prêtres, des docteurs, des apôtres, des prophètes, des théologiens, des politiques, des fripons, des charlatans, des artisans d'illusions, et toute la troupe des marchands d'espérances et de craintes. Chacun d'eux avait une provision de petites figures transparentes et colorées, propres à son état ; et toutes ces figures étaient si bien faites, si bien peintes, en si grand nombre et si variées, qu'il y en avait de quoi fournir à la représentation de toutes les scènes comiques, tragiques et burlesques de la vie.

Ces charlatans, comme je le vis ensuite, placés entre nous et l'entrée de la caverne, avaient par derrière eux une grande lampe suspendue, à la lumière de laquelle ils exposaient leurs

petites figures, dont les ombres portées par-dessus nos têtes, et s'agrandissant en chemin, allaient s'arrêter sur la toile tendue au fond de la caverne, et y former des scènes, mais des scènes si naturelles, si vraies, que nous les prenions pour réelles ; et que tantôt nous en riions à gorge déployée, tantôt nous en pleurions à chaudes larmes, ce qui vous paraîtra d'autant moins étrange, qu'il y avait derrière la toile d'autres fripons subalternes aux gages des premiers, qui prêtaient à ces ombres les accents, les discours, les vraies voix de leurs rôles.

Malgré le prestige de cet apprêt, il y en avait dans la foule quelques-uns d'entre nous qui le soupçonnaient, qui secouaient de temps en temps leurs chaînes, et qui avaient la meilleure envie de se débarrasser de leurs éclisses et de tourner la tête ; mais à l'instant, tantôt l'un, tantôt l'autre des charlatans que nous avions à dos, se mettait à crier d'une voix forte et terrible : « Garde-toi de tourner la tête !... malheur à qui secouera sa chaîne !... Respecte les éclisses !... » Je vous dirai une autre fois ce qui arrivait à ceux qui méprisaient le conseil de la voix, les périls qu'ils couraient, les persécutions qu'ils avaient à souffrir. Ce sera pour quand nous ferons de la philosophie. Aujourd'hui qu'il s'agit de tableaux, j'aime mieux vous en décrire quelques-uns de ceux que je vis sur la grande toile. Je vous jure qu'ils valaient bien les meilleurs du Salon. Sur cette toile, tout paraissait d'abord assez décousu ; on pleurait, on riait, on jouait, on buvait, on chantait, on se mordait les poings, on s'arrachait les cheveux, on se caressait, on se fouettait ; au moment où l'un se noyait, un autre était pendu, un troisième élevé sur un piédestal. Mais à la longue, tout se liait, s'éclaircissait et s'entendait. Voici ce que je vis s'y passer à différents intervalles, que je rapprocherai pour abréger.

D'abord ce fut un jeune homme, ses longs vêtements sacerdotaux en désordre, la main armée d'un thyrse, le front couronné de lierre, qui versait, d'un grand vase antique, des flots de vin dans de larges et profondes coupes qu'il portait à la bouche de quelques femmes, aux yeux hagards, et à la tête échevelée. Il s'enivrait avec elles ; elles s'enivraient avec lui ; et quand ils étaient ivres, ils se levaient et se mettaient à courir les rues en poussant des cris mêlés de fureur et de joie. Les peuples, frappés de ces cris, se renfermaient dans leurs maisons,

et craignaient de se trouver sur leur passage. Ils pouvaient mettre en pièces le téméraire qu'ils auraient rencontré, et je vis qu'ils le faisaient quelquefois. Eh bien ! mon ami, qu'en dites-vous ?

GRIMM.

Je dis que voilà deux assez beaux tableaux, à peu près du même genre.

DIDEROT.

En voici un troisième d'un genre différent.

Le jeune prêtre qui conduisait ces furieuses était de la plus belle figure : je le remarquai ; et il me sembla, dans le cours de mon rêve, que, plongé dans une ivresse plus dangereuse que celle du vin, il s'adressait avec le visage, le geste et les discours les plus passionnés et les plus tendres, à une jeune fille dont il embrassait vainement les genoux et qui refusait de l'entendre.

GRIMM.

Celui-ci, pour n'avoir que deux figures, n'en serait pas plus facile à faire.

DIDEROT.

Surtout s'il fallait leur donner l'expression forte et le caractère peu commun qu'elles avaient sur la toile de la caverne.

Tandis que ce prêtre sollicitait sa jeune inflexible, voilà que j'entends tout à coup, dans le fond des habitations, des cris, des ris, des hurlements, et que j'en vois sortir des pères, des mères, des femmes, des filles, des enfants. Les pères se précipitaient sur leurs filles, qui avaient perdu tout sentiment de pudeur ; les mères, sur leurs fils, qui les méconnaissaient ; les enfants des différents sexes mêlés, confondus, se roulaient à terre ; c'était un spectacle de joie extravagante, de licence effrénée, d'une ivresse et d'une fureur inconcevables. Ah ! si j'étais peintre ! J'ai encore tous ces visages-là présents à mon esprit.

GRIMM.

Je connais un peu nos artistes ; et je vous jure qu'il n'y en a pas un seul en état d'ébaucher ce tableau.

DIDEROT.

Au milieu de ce tumulte, quelques vieillards, que l'épidémie

avait épargnés, les yeux baignés de larmes, prosternés dans un temple, frappant la terre de leurs fronts, embrassaient, de la manière la plus suppliante, les autels du dieu : et j'entendis très-distinctement le dieu, ou peut-être[1] le fripon subalterne qui était derrière la toile, dire : « Qu'elle meure, ou qu'un autre meure pour elle ! »

GRIMM.

Mais, mon ami, du train dont vous rêvez, savez-vous qu'un seul de vos rêves suffirait pour une galerie entière?

DIDEROT.

Attendez, attendez, vous n'y êtes pas. J'étais dans une extrême impatience de connaître quelle serait la suite de cet oracle funeste, lorsque le temple s'ouvrit derechef à mes yeux. Le pavé en était couvert d'un grand tapis rouge, bordé d'une large frange d'or. Ce riche tapis et la frange retombaient au-dessous d'une longue marche, qui régnait tout le long de la façade. A droite, près de cette marche, il y avait un de ces grands vaisseaux de sacrifice destinés à recevoir le sang des victimes. De chaque côté de la partie du temple que je découvrais, deux grandes colonnes d'un marbre blanc et transparent semblaient en aller chercher la voûte. A droite, au pied de la colonne la plus avancée, on avait placé une urne de marbre noir, couverte en partie des linges propres aux cérémonies sanglantes. De l'autre côté de la même colonne, c'était un candélabre de la forme la plus noble ; il était si haut, que peu s'en fallait qu'il n'atteignît le chapiteau de la colonne. Dans l'intervalle des deux colonnes de l'autre côté, il y avait un grand autel ou trépied triangulaire, sur lequel le feu sacré était allumé. Je voyais la lueur rougeâtre des brasiers ardents ; et la fumée des parfums me dérobait une partie de la colonne intérieure. Voilà le théâtre d'une des plus terribles et des plus touchantes représentations qui se soient exécutées sur la toile de la caverne pendant ma vision.

GRIMM.

Mais, dites-moi, mon ami, n'avez-vous confié votre rêve à personne?

1. Variante : ... ou plutôt.

DIDEROT.

Non. Pourquoi me faites-vous cette question?

GRIMM.

C'est que le temple que vous venez de décrire est exactement le lieu de la scène du tableau de Fragonard.

DIDEROT.

Cela se peut. J'avais tant entendu parler de ce tableau, les jours précédents, qu'ayant à faire un temple en rêve, j'aurai fait le sien. Quoi qu'il en soit, tandis que mes yeux parcouraient ce temple, et remarquaient des apprêts qui me présageaient je ne sais quoi dont mon cœur était oppressé, je vis arriver seul un jeune acolyte vêtu de blanc. Il avait l'air triste; il alla s'accroupir au pied du candélabre, et s'appuyer les bras sur la saillie de la base de la colonne intérieure. Il fut suivi d'un prêtre. Ce prêtre avait les bras croisés sur la poitrine, la tête tout à fait penchée. Il paraissait absorbé dans la douleur et la réflexion la plus profonde; il s'avançait à pas lents. J'attendais qu'il relevât sa tête; il le fit en tournant les yeux vers le ciel, et poussant l'exclamation la plus douloureuse, que j'accompagnai moi-même d'un cri, quand je reconnus ce prêtre. C'était le même que j'avais vu quelques instants auparavant presser avec tant d'instance et si peu de succès la jeune inflexible; il était aussi vêtu de blanc, toujours beau; mais la douleur avait fait une impression profonde sur son visage; il avait le front couronné de lierre, et il tenait dans sa main droite le couteau sacré; il alla se placer debout, à quelque distance du jeune acolyte qui l'avait précédé. Il vint un second acolyte, vêtu de blanc, qui s'arrêta derrière lui.

Je vis entrer ensuite une jeune fille; elle était pareillement vêtue de blanc. Une couronne de roses lui ceignait la tête. La pâleur de la mort couvrait son visage. Ses genoux tremblants se dérobaient sous elle. A peine eut-elle la force d'arriver jusqu'aux pieds de celui dont elle était adorée; car c'était celle qui avait si fièrement dédaigné sa tendresse et ses vœux. Quoique tout se passât en silence, il n'y avait qu'à les regarder l'un et l'autre, et se rappeler les mots de l'oracle, pour comprendre que c'était la victime, et qu'il allait en être le sacrificateur. Lorsqu'elle fut proche du grand prêtre, son malheureux

amant, ah ! cent fois plus malheureux qu'elle, la force l'abandonna tout à fait ; et elle tomba renversée sur le lit ou le lieu même où elle devait recevoir le coup mortel. Elle avait le visage tourné vers le ciel. Ses yeux étaient fermés. Ses deux bras, que la vie semblait avoir déjà quittés, pendaient à ses côtés ; le derrière de sa tête touchait presque aux vêtements du grand prêtre, son sacrificateur et son amant. Le reste de son corps était étendu. Seulement l'acolyte, qui s'était arrêté derrière le grand prêtre, le tenait un peu relevé.

Tandis que la malheureuse destinée des hommes et la cruauté des dieux ou de leurs ministres, car les dieux ne sont rien[1], m'occupaient, et que j'essuyais quelques larmes qui s'étaient échappées de mes yeux, il était entré un troisième acolyte, vêtu de blanc comme les autres, et le front couronné de roses. Que ce jeune acolyte était beau ! Je ne sais si c'était sa modestie, sa jeunesse, sa douceur, sa noblesse, qui m'intéressaient ; mais il me parut l'emporter sur le grand prêtre même. Il s'était accroupi à quelque distance de la victime évanouie ; et ses yeux attendris étaient attachés sur elle. Un quatrième acolyte, en habit blanc aussi, vint se ranger près de celui qui soutenait la victime ; il mit un genou en terre, et il posa sur son autre genou un grand bassin qu'il prit par les bords, comme pour le présenter au sang qui allait couler. Ce bassin, la place de cet acolyte, et son action ne désignaient que trop cette fonction cruelle. Cependant il était accouru dans le temple beaucoup d'autres personnes. Les hommes, nés compatissants, cherchent, dans les spectacles cruels, l'exercice de cette qualité.

Je distinguai vers le fond, proche de la colonne intérieure du côté gauche, deux prêtres âgés, debout, et remarquables tant par le vêtement irrégulier dont leur tête était enveloppée, que par la sévérité de leur caractère et la gravité de leur maintien.

Il y avait, presque en dehors, contre la colonne antérieure du même côté, une femme seule ; un peu plus loin, et plus en dehors, une autre femme, le dos appuyé contre une borne, avec un jeune enfant nu sur ses genoux. La beauté de cet enfant, et

1. Variante : ... ne sont que les instruments de ceux-ci.

plus peut-être encore l'effet singulier de la lumière qui les éclairait, sa mère et lui, les ont fixés dans ma mémoire. Au delà de ces femmes, mais dans l'intérieur du temple, deux autres spectateurs. Au devant de ces spectateurs, précisément entre les deux colonnes, vis-à-vis de l'autel et de son brasier ardent, un vieillard dont le caractère et les cheveux gris me frappèrent. Je me doute bien que l'espace plus reculé était rempli de monde; mais de l'endroit que j'occupais dans mon rêve et dans la caverne, je ne pouvais rien voir de plus.

GRIMM.

C'est qu'il n'y avait rien de plus à voir; que ce sont là tous les personnages du tableau de Fragonard; et qu'ils se sont trouvés, dans votre rêve, placés tout juste comme sur sa toile.

DIDEROT.

Si cela est, oh! le beau tableau que Fragonard a fait! Mais écoutez le reste.

Le ciel brillait de la clarté la plus pure. Le soleil semblait précipiter toute la masse de sa lumière dans le temple, et se plaire à la rassembler sur la victime, lorsque les voûtes s'obscurcirent de ténèbres épaisses qui, s'étendant sur nos têtes, et se mêlant à l'air, à la lumière, produisirent une horreur soudaine. A travers ces ténèbres, je vis planer un génie infernal; je le vis. Des yeux hagards lui sortaient de la tête. Il tenait un poignard d'une main; de l'autre il secouait une torche ardente. Il criait. C'était le Désespoir; et l'Amour, le redoutable Amour, était porté sur son dos. A l'instant, le grand prêtre tire le couteau sacré; il lève le bras; je crois qu'il en va frapper la victime; qu'il va l'enfoncer dans le sein de celle qui l'a dédaigné, et que le ciel lui a livrée. Point du tout; il s'en frappe lui-même. Un cri général perce et déchire l'air : je vois la mort et ses symptômes errer sur les joues, sur le front du tendre et généreux infortuné; ses genoux défaillent, sa tête retombe en arrière, un de ses bras est pendant, la main dont il a saisi le couteau le tient encore enfoncé dans son cœur. Tous les regards s'attachent ou craignent de s'attacher sur lui; tout marque la peine et l'effroi. L'acolyte qui est au pied du candélabre a la bouche entr'ouverte, et regarde avec effroi. Celui qui soutient la victime retourne la tête, et regarde avec effroi; celui qui tient

le bassin funeste relève ses yeux effrayés. Le visage et les bras tendus de celui qui me parut si beau montrent toute sa douleur et tout son effroi. Ces deux prêtres âgés, dont les regards cruels ont dû se repaître si souvent de la vapeur du sang dont ils ont arrosé les autels, n'ont pu se refuser à la douleur, à la commisération, à l'effroi ; ils plaignent le malheureux, ils souffrent, ils sont consternés. Cette femme seule, appuyée contre une des colonnes, saisie d'horreur et d'effroi, s'est retournée subitement ; et cette autre, qui avait le dos contre une borne, s'est renversée en arrière, une de ses mains s'est portée sur ses yeux, et son autre bras semble repousser d'elle ce spectacle effrayant. La surprise et l'effroi sont peints sur les visages des spectateurs éloignés d'elle. Mais rien n'égale la consternation et la douleur du vieillard aux cheveux gris. Ses cheveux se sont dressés sur son front ; je crois le voir encore, la lumière du brasier ardent l'éclairant, et ses bras étendus au-dessus de l'autel. Je vois ses yeux, je vois sa bouche, je le vois s'élancer ; j'entends ses cris, ils me réveillent ; la toile se replie, et la caverne disparaît.

GRIMM.

Voilà le tableau de Fragonard ; le voilà avec tout son effet.

DIDEROT.

En vérité ?

GRIMM.

C'est le même temple, la même ordonnance, les mêmes personnages, la même action, les mêmes caractères, le même intérêt général, les mêmes qualités, les mêmes défauts. Dans la caverne, vous n'avez vu que les simulacres des êtres ; et Fragonard, sur sa toile, ne vous en aurait montré non plus que les simulacres. C'est un beau rêve que vous avez fait ; c'est un beau rêve qu'il a peint. Quand on perd son tableau de vue pour un moment, on craint toujours que sa toile ne se replie comme la vôtre, et que ces fantômes intéressants et sublimes ne s'évanouissent comme ceux de la nuit. Si vous aviez vu son tableau, vous auriez été frappé de la même magie de lumière, et de la manière dont les ténèbres se fondaient avec elle ; du lugubre que ce mélange portait dans tous les points de sa composition ; vous auriez éprouvé la même commisération, le même effroi ; vous auriez vu la masse de cette lumière, forte d'abord, se

dégrader avec une vitesse et un art surprenants; vous en auriez remarqué les échos[1] se jouant supérieurement entre les figures. Ce vieillard, dont les cris perçants vont ont réveillé, il y était, au même endroit, et tel que vous l'avez vu; et les deux femmes, et le jeune enfant, tous, vêtus, éclairés, effrayés, comme vous l'avez dit. Ce sont les mêmes prêtres âgés avec leur draperie de tête, large, grande et pittoresque; les mêmes acolytes avec leurs habits blancs et sacerdotaux, répandus précisément sur sa toile comme sur la vôtre. Celui que vous avez trouvé si beau, il était beau dans le tableau comme dans votre rêve, recevant la lumière par le dos, ayant par conséquent toutes ses parties antérieures dans la demi-teinte ou l'ombre; effet de peinture plus facile à rêver qu'à produire, et qui ne lui avait ôté ni sa noblesse, ni son expression.

DIDEROT.

Ce que vous me dites me ferait presque croire que moi, qui n'y crois pas pendant le jour, je suis en commerce avec lui pendant la nuit. Mais l'instant effroyable de mon rêve, celui où le sacrificateur s'enfonce le poignard dans le sein, est donc celui que Fragonard a choisi?

GRIMM.

Assurément. Nous avons seulement observé, dans le tableau, que les vêtements du grand prêtre tenaient un peu trop de ceux d'une femme.

DIDEROT.

Attendez... Mais c'est comme dans mon rêve.

GRIMM.

Que ces jeunes acolytes, tout nobles, tout charmants qu'ils étaient, étaient d'un sexe indécis, des espèces d'hermaphrodites.

DIDEROT.

C'est encore comme dans mon rêve.

GRIMM.

Que la victime, bien couchée, bien tombée, était peut-être un peu trop étroitement serrée d'en bas par ses vêtements.

1. Dans la note de Grimm qui termine cet article, le mot « échos de lumière, » qui avait dû paraître un peu hasardé, est convenablement expliqué.

DIDEROT.

Je l'ai aussi remarqué dans mon rêve ; mais je lui faisais un mérite d'être décente, même dans ce moment.

GRIMM.

Que sa tête, faible de couleur, peu expressive, sans teintes, sans passages, était plutôt celle d'une femme qui sommeille que d'une femme qui s'évanouit.

DIDEROT.

Je l'ai rêvée avec ces défauts.

GRIMM.

Pour la femme, qui tenait l'enfant sur ses genoux, nous l'avons trouvée supérieurement peinte et ajustée ; et le rayon de lumière échappé qui l'éclairait, à faire illusion ; le reflet de la lumière sur la colonne antérieure, de la dernière vérité ; le candélabre, de la plus belle forme, et faisant bien l'or. Il a fallu des figures aussi vigoureusement coloriées que celles de Fragonard, pour se soutenir au-dessus de ce tapis rouge, bordé d'une frange d'or. Les têtes des vieillards nous ont paru faites d'humeur, et marquant bien la surprise et l'effroi ; les génies, bien furieux, bien aériens ; et la vapeur noire qu'ils amenaient avec eux, bien éparse, et ajoutant un terrible étonnant à la scène ; les masses d'ombre relevant de la manière la plus forte et la plus piquante la splendeur éblouissante des éclairs. Et puis un intérêt unique. De quelque côté qu'on portât les yeux, on rencontrait l'effroi ; il était dans tous les personnages ; il s'élançait du grand prêtre ; il se répandait, il s'accroissait par les deux génies, par la vapeur obscure qui les accompagnait, par la sombre lueur des brasiers. Il était impossible de refuser son âme à une impression si répétée. C'était comme dans les émeutes populaires, où la passion du grand nombre nous saisit avant même que le motif en soit connu. Mais, outre la crainte qu'au premier signe de croix tous ces beaux simulacres ne disparussent, il y a des juges d'un goût sévère, qui ont cru sentir dans toute la composition je ne sais quoi de théâtral qui leur a déplu. Quoi qu'ils en disent, croyez que vous avez fait un beau rêve, et Fragonard un beau tableau. Il a toute la magie, toute l'intelligence et toute la machine pittoresque. La partie idéale

est sublime dans cet artiste, à qui il ne manque qu'une couleur plus vraie et une perfection technique, que le temps et l'expérience peuvent lui donner [1].

177. UN PAYSAGE [2].

On y voit un pâtre debout sur une butte. Il joue de la flûte ; il a son chien à côté de lui, avec une paysanne qui l'écoute. Du même côté, une campagne ; de l'autre, des rochers et des arbres. Les rochers sont beaux ; le pâtre est bien éclairé et de bel effet : la femme est faible et floue, le ciel mauvais.

1. Jusqu'à présent, mon cher philosophe, je vous ai laissé dire et j'ai parlé comme il vous a plu. Vous avez bien fait de vous arrêter à ce tableau de Fragonard qui a principalement fixé l'attention du public, moins encore par son propre mérite que peut-être par le besoin que nous avons de trouver un successeur à Carle Van Loo et à Deshays. Quand on pense à cette foule de jeunes gens revenus de Rome et agréés par l'Académie, sans donner la moindre espérance, on n'en peut pas bien augurer pour la gloire de l'École française, déjà assez décriée d'ailleurs. Nous n'avons qu'un Fragonard qui promette, contre cette foule de Briard, Brenet, Lépicié, Amand, Taraval, qui certainement ne feront jamais rien. Je ne crois pas le tableau de Fragonard sans mérite, tant s'en faut ; mais il faut attendre le Salon prochain pour voir ce que cet artiste deviendra. Ce ne serait pas la première fois que nous aurions vu un peintre, nouvellement arrivé de Rome et la tête pleine des richesses de l'Italie, débuter d'une manière assez brillante, et puis s'affaiblir et s'éteindre de Salon en Salon. Ce qui me donne quelque doute sur le génie de Fragonard, c'est qu'en comparant l'effet de son tableau avec le pathétique de son sujet, je ne trouve pas qu'il y atteigne. Si la victime vous paraît plutôt endormie qu'évanouie, le sacrificateur m'a paru froid et sans caractère : son sexe est aussi indécis que celui de ses acolytes ; on ne sait s'il est homme ou femme, et la faute n'en est pas seulement à ses vêtements, mais à sa tête et à tout son corps. Vous avez relevé d'une manière très-ingénieuse ce qui donne à toutes ces figures plutôt un air de fantômes et de spectres que de personnages réels : car enfin, tout ce beau rêve que vous venez de me conter, vous l'avez fait au Salon, en contemplant le tableau de Fragonard, et la plupart du temps, si je m'en souviens, j'avais le plaisir d'être à côté de vous et de vous entendre rêver tout haut. Mais comptez que votre rêve est plus beau que son tableau, et que nous ne risquons rien d'attendre au Salon prochain pour prendre notre parti sur cet artiste.

Au reste, un écho est un son réfléchi : un écho de lumière est une lumière réfléchie. Ainsi une lumière, qui tombe fortement sur un corps, d'où elle est renvoyée sur un autre, lequel en est assez vivement éclairé pour la réfléchir sur un troisième, et de ce troisième sur un quatrième, etc., forme sur ces différents objets des échos, comme un son qui va se répétant de montagne en montagne. Ce terme est technique, et c'est dans ce sens que les artistes l'emploient. (*Note de Grimm.*)

Cette note a été placée, dans l'édition de l'an IV, dans le texte même, quoiqu'il soit bien évident qu'elle est de Grimm comme les autres.

2. Tableau de 22 pouces sur 18. — Il appartenait à M. Bergeret de Grancourt.

L'ABSENCE DES PÈRE ET MÈRE MISE A PROFIT[1].

A droite, sur de la paille, un havresac avec une carnassière. A côté, un petit tambour; au-dessus, un vaisseau de bois, avec un linge mouillé et tors jeté par-dessus. Plus haut, dans un enfoncement du mur, un pot de grès en urne, avec une bouilloire, puis une porte de la chaumière, par laquelle sort un chien poil jaune, dont on ne voit que la tête et un peu des épaules; le reste est couvert par un chien poil blanc, portant au cou un billot. Ce chien est sur le devant; il a le museau posé sur une espèce de tonne ou grand baquet qui fait table. Sur cette table un bout de nappe, un plat de terre verni en vert, et quelques fruits.

D'un côté de la table, sur le fond, vers la droite, une petite fille assise de face, ayant une main sur les fruits, l'autre sur le dos du chien jaune. Derrière et à côté de cette petite fille, un petit garçon un peu plus âgé, faisant signe de la main, et parlant à un de ses frères qui est assis à terre auprès de l'âtre. L'autre main de celui-là est posée sur celle de sa petite sœur et sur le chien jaune. Il a aussi la tête et le corps un peu portés en avant.

De l'autre côté de la table, devant le foyer, qui est tout à fait à l'angle gauche du tableau, et qu'on ne reconnaît qu'à la lueur du feu, un frère plus grand, assis à terre, une main appuyée sur la table, en tenant de l'autre la queue d'un poêlon. C'est à celui-ci que son cadet parle et fait signe.

Sur le fond, tout à fait dans l'ombre, un autre garçon déjà grandelet, tenant embrassée et pressant vivement la sœur aînée de tous ces marmots. Elle paraît se défendre de son mieux.

Tous les enfants ont un air de famille commun avec leur sœur aînée, et je présume que si cette chaumière n'est pas celle d'un Guèbre, le garçon grandelet est un petit voisin, qui a pris le moment de l'absence du père et de la mère, pour venir faire une petite niche à sa jeune voisine.

On voit à gauche, au-dessus du foyer, dans un enfoncement du mur, des pots, des bouteilles et autres ustensiles de ménage.

1. N'est point au livret.

Le sujet est joliment imaginé; il y a de l'effet et de la couleur. On ne sait trop d'où vient la lumière. A cela près, elle est piquante, moins toutefois qu'au tableau de *Callirhoé*. Elle paraît prise hors la toile, et tomber de la gauche à la droite. La moitié de la main de l'enfant au poêlon, celle dont il s'appuie sur la table, fait plaisir à voir par sa partie de demi-teinte et sa partie éclairée [1]. De là, en s'élargissant, la lumière va se répandre sur les deux chiens et sur les deux autres enfants, sur tous les objets adjacents; ils en sont vivement frappés. C'est un petit tour de force, que ce chien blanc placé au fort de la lumière et sur le devant. On cherche pourquoi l'ombre est si noire sur le fond, qu'on y discerne à peine la partie la plus intéressante du sujet, le petit voisin qui violente la petite voisine; et je veux mourir si on le devine. Les chiens sont bien, mais mieux encore de caractère que de touche; ils sont flous, flous ; du reste, bonnes gens. Comparez ces chiens-là avec ceux de Loutherbourg ou de Greuze, et vous verrez que les derniers sont les vrais. Dans ce genre flou, il faut être d'un fini précieux, et enchanter par les détails. Cette nappe est empesée et raide. Mauvais linge. L'enfant qui tient le poêlon a les jambes verdâtres, vaporeuses, et d'une longueur qui ne finit point. Il se tient un peu raide; du reste, son caractère de tête, simple et innocent, est charmant: on ne se lasse pas de regarder les deux autres.

C'est un bon petit tableau, où la manière de faire de l'artiste ne peut se méconnaître. Je l'aime mieux que le *Paysage*, qui est vigoureusement colorié, mais non touché ferme, deux choses fort diverses; dont le site n'est pas assez varié; où les petites figures, quoique faites avec humeur et esprit, sont faibles; et où les terrasses ne sont pas à beaucoup près aussi bien que les montagnes.

Fragonard revient de Rome, *Corésus et Callirhoé* est son morceau de réception. Il le présenta il y a quelques mois à l'Académie, qui reçut l'artiste par acclamation. C'est en effet une belle chose; et je ne crois pas qu'il y ait un peintre en Europe capable d'en imaginer autant.

1. L'article sur Fragonard s'arrête ici dans l'édition de l'an IV, et Diderot passe immédiatement à la sculpture.

MONNET[1].

179. SAINT AUGUSTIN ÉCRIVANT SES CONFESSIONS[2].

Je ne parle de ce morceau, que pour montrer combien on peut rassembler de bêtises sur un espace de quelques pieds. Le saint, qu'on voit à gauche, a la tête tournée vers le ciel; mais est-ce au ciel ou en soi-même qu'on cherche les fautes de sa vie passée? Il faut que ce Monnet n'ait ni vu faire ni fait un examen de conscience. Quand on regarde au ciel, on n'écrit pas; cependant le saint écrit. Quand on écrit, on n'a pas le bec de sa plume en l'air; car alors l'encre descend sur la plume et non sur le papier. C'est un ange de mauvaise humeur qui sert de pupitre. Cet ange est de bois; et quand on est de bois, il ne faut pas avoir d'humeur.

180. JÉSUS-CHRIST EXPIRANT SUR LA CROIX[3].

Le Christ expirant sur la croix, du même artiste, ne vaut pas mieux. Il n'est pas expirant, il est bien mort. Quand on expire, la tête est tombante; elle est tombée, comme ici, quand on a expiré. Et puis une vilaine tête ignoble, d'un supplicié, d'un martyr de Grève; point de dessin, une couleur fausse et noirâtre.

181. L'AMOUR[4].

Pas plus heureux dans une mythologie que dans l'autre; cet Amour nu, debout, vu de face, tenant son arc d'une main, et prenant de l'autre une couronne, est plat, blafard, sans expression, sans grâce, masse de chair informe : cela n'est non plus en état de voler qu'une oie.

1. Charles Monnet, né en 1731, premier prix de l'Académie en 1753, fut agréé en cette année 1765.

2. Tableau de 8 pieds 6 pouces de haut sur 7 pieds 6 pouces de large.

3. Tableau de 2 pieds 4 pouces de haut sur 1 pied 10 pouces de large.

4. Petit tableau ovale.

TARAVAL[1].

182. L'APOTHÉOSE DE SAINT AUGUSTIN[2].

Arrivera-t-il? n'arrivera-t-il pas? Ma foi, je n'en sais rien. Je vois seulement que s'il retombe, et qu'il se rompe le cou, ce ne sera pas de sa faute, mais bien de la faute de ces deux maudits anges, qui voient ses terribles efforts, et qui s'en moquent. Ce sont peut-être deux anges pélagiens. Mais regardez donc comme le pauvre saint se démène, comme il jette ses bras, comme il se tourmente, comme il nage contre le fil! Mais ce qui surprend, c'est qu'il devrait monter de lui-même, comme une plume; car il n'y a point de corps sous son vêtement. C'est ce qui me rassure, en cas de chute, pour cette femme et ce petit enfant qui sont au-dessous, qu'il écrase déjà suffisamment par sa couleur. Cette femme, c'est la Religion, qui est assez bien de caractère. Je veux bien croire que sous la draperie il y a du nu, parce que quand une femme est jeune et belle, cela fait plaisir à imaginer; mais la draperie n'aide pas ici l'imagination. L'enfant est une espèce de génie qui soutient la chape, la mitre et le reste des dépouilles mondaines du saint. Il est charmant d'esprit, de couleur et de touche. Tableau, bien dans quelques détails, mal dans l'ensemble; du reste, d'un pinceau sage, et non sans force.

183. VÉNUS ET ADONIS[3].

Il n'y a là qu'un dos de femme; mais il est beau, très-beau; belle coiffure de tête, tête bien posée sur les épaules; chair de blonde, on ne saurait plus vraie. Quand je demande à Falconet pourquoi celui qui a su faire une Vénus aussi belle me fait à côté un aussi plat Adonis, il me répond que c'est parce qu'il a fait le visage de l'homme comme les fesses de la femme. La

1. Hugues Taraval, né en 1728, mort le 18 novembre 1785 aux Gobelins. Il fut agréé de l'Académie en cette année 1765 et devint académicien en 1769.

2. Tableau de 10 pieds 5 pouces de haut sur 5 pieds 5 pouces de large.

3. Tableau de 4 pieds 6 pouces de large sur 3 pieds de haut.

mollesse du pinceau qui le rendait agréable dans une de ses figures, ne convenait plus à l'autre figure.

184. LA GÉNOISE QUI S'EST ENDORMIE SUR SON OUVRAGE

est un petit chef-d'œuvre de confusion. La tête, le coussin, l'ouvrage, l'éventail[1], forment ce qu'on appelle un paquet. On dit que la tête est peinte gracieusement; je n'ai pas vu cela; mais j'ai bien vu qu'elle était grise.

185. UNE ACADÉMIE PEINTE.

Je ne me rappelle plus son *Académie;* je lis seulement en note sur mon livret : « Bien dessinée, et peinte largement. »

186. PLUSIEURS TÊTES.

Parmi plusieurs *Têtes* de Taraval, il y en a une de nègre, qu'on a coiffée d'un bonnet qui imite la blancheur mate de l'argent.

Et puis une autre d'un gueux, que je me rappellerai toutes les fois que j'aurai à parler de peinture devant un artiste. Un homme de lettres, qui s'était engoué de cette tête, qui est une chose médiocre, disait devant le sculpteur Falconet, qu'il ne savait pas pourquoi on l'avait fourrée dans un coin obscur, où personne ne la voyait. « C'est, lui répondit le sculpteur Falconet, parce que Chardin, qui a rangé le Salon cette année, ne se connaît pas en belles têtes. » Et puis, mon ami ***, allez-vous-en avec cela.

Et puis une autre tête de vieillard, qui fait une grimace horrible à ce nègre qu'on lui a mis en face. Ce vieillard n'aime pas les nègres.

Et puis d'autres têtes encore, qu'on a pu faire sans en avoir beaucoup.

Je pourrais, mon ami, enrayer ici et vous dire que je suis quitte des peintres, et les peintres de moi; mais en traversant les salles de l'Académie, j'y ai découvert quatre tableaux tout

1. On y voit, dit le livret, un « éventail à l'italienne ».

frais; et M. Phlipot[1], le concierge, qui a de l'amitié pour moi, m'a dit qu'ils étaient de Restout fils[2]; et que celui du milieu, morceau de réception du jeune artiste, valait la peine d'être regardé. M. Phlipot, mon protecteur, se connaît en peinture comme certaines gardes-malades se connaissent en maladies; il a tant vu de malades! Je m'arrêtai donc; et je vis un *Chartreux sous une roche*, qui adorait son Dieu cloué sur deux chevrons; un Poëte grec couronné de roses, bien persuadé que, pour le peu de temps que nous avons à vivre, nous n'avons rien de mieux à faire que de rire, chanter, s'amuser, s'enivrer d'amour et de vin, et qui pratiquait sa morale; un certain Philosophe du même pays, son bâton à la main et sa besace sur l'épaule, qui, pour s'accoutumer aux refus, demandait l'aumône à une statue; et puis un autre Philosophe chrétien ou païen, qui trouvait tout cela fort bien, et qui passait son chemin sans mot dire à personne, et sans que personne lui dît mot.

Le *Chartreux* était agenouillé sur une assez grosse pierre qui le montrait comme debout; son crucifix était à terre entre des débris de roches. L'homme contrit et pénitent avait les bras croisés sur la poitrine; il adorait; et son adoration était douce et profonde. Certainement c'est un bon moliniste, qui ne croit pas que lui et tous les autres soient damnés. Je gage que, son oraison faite, ce moine est indulgent et gai. C'est mon ancien condisciple, dom Germain, qui fait des horloges, des télescopes, des observations météorologiques pour l'Académie, des ballets pour la reine, et qui chante indistinctement le *Miserere* de La Lande ou les scènes de Lulli. Du reste celui de Restout fils a de plus le mérite d'être drapé vrai; les plis sont bien ceux de l'étoffe et du nu; et s'il plaisait à Chardin de revendiquer ce morceau, on l'en croirait sur sa parole.

Le *Diogène* est un pauvre Diogène, dur et cru de couleur; et ces enfants, que son rôle bizarre a rassemblés, je voudrais bien savoir pourquoi ils sont de la couleur de gorge de pigeon. Ce n'est pas là cette jolie, vaine, ironique, impertinente, jeune,

1. Ce nom est écrit, dans l'*Almanach royal,* tantôt Phlipot, tantôt Phlipaut. On a le plus souvent imprimé Flipot. Cette grave question de l'orthographe du nom de l'honnête concierge de l'Académie, auquel Diderot adresse quelquefois la parole, ne nous paraît pas de nature à être jamais définitivement résolue.

2. Jean-Bernard Restout, fils de Jean, revenait de Rome à ce moment.

étourdie créature que nous voyons deux fois la semaine rue Royale, et que je ne sais quel peintre, car je ne me soucie guère des noms, a introduite dans une scène de la vie du même philosophe, et qui attend toujours qu'il dise une sottise. On voit que son rire est tout prêt.

L'*Anacréon* occupe le centre de la toile ; il est assis, le corps droit et nu, la tête couronnée de roses, le visage coloré par le vin, la bouche entr'ouverte. Chante-t-il ? Je n'en sais rien. S'il chante, ce n'est pas de la musique française, car il ne crie pas assez. Il prend, de la main gauche, une large coupe d'argent placée sur une table, à côté d'une autre coupe et de quelques vases d'or. Son bras droit est jeté sur les épaules nues d'une jeune courtisane, le corps de face, la tête de profil, regardant passionnément le poëte, et pinçant les cordes d'une lyre. Au pied du lit, on voit une grande cassolette, d'où s'élève une vapeur odoriférante. Il entend une musique charmante ; il savoure un vin délicieux ; ses mains et ses regards se promènent sur une peau douce et sur les plus belles formes ; mais il sera damné, le pauvre homme ! Les parties inférieures de son corps sont couvertes de deux draperies luxuriantes et riches. Elles viennent, de dessus la table qui porte les coupes, s'étendre sur ses cuisses et sur ses jambes, et vont dérober la petite, petite partie des charmes de la courtisane ; mais l'imagination la supplée et peut-être mieux qu'elle n'est. De ces deux draperies, celle de dessous est de satin ; celle de dessus, une étoffe violette de soie, et à fleurs. On a répandu des roses et quelques grappes de raisins autour des vases d'or, voisins des coupes. Le devant du lit de la courtisane est jonché de fleurs. On voit au pied de ce lit un thyrse, avec une couronne passée dans le thyrse. L'extrémité de la toile de ce côté est terminée par une espèce de grand rideau vert. Au-dessus des têtes de la courtisane et d'Anacréon, on voit des cimes d'arbres, qui annoncent des jardins.

Toute cette composition respire la volupté. La courtisane est un peu mesquine ; on a vu dans sa vie de plus beaux bras, une plus belle tête, une plus belle gorge, un plus beau teint, de plus belles chairs, plus de grâce, plus de jeunesse, plus de volupté, plus d'ivresse. Cependant, qu'on me la confie telle qu'elle est, et je ne crois pas que je m'amuse à lui reprocher

ses cheveux trop bruns. C'est peut-être bien une courtisane grecque que cette femme-là; pour Anacréon, je l'ai vu, je l'ai connu; et je vous jure que cela ne lui ressemble pas. Anacréon, mon ami, avait un grand front, du feu dans les yeux, de grands traits, de la noblesse, une belle bouche, de belles dents, le souris enchanteur et fin, l'air de la verve, de belles épaules, une belle poitrine, de l'embonpoint, les formes arrondies; tout annonçait en lui la vie voluptueuse et molle, l'homme de génie, l'homme de cour, l'homme de plaisir; et je ne vois là qu'un vilain Diogène, qu'un charretier ivre, noir, musclé, dur, basané, petits yeux, petite tête, visage maigre et enluminé, front étroit, chevelure malpropre. Efface-moi, jeune homme, cette hideuse et ignoble figure; prends le recueil des chansons délicates de notre poëte; fais-toi raconter sa vie, et peut-être que tu concevras son caractère. Et puis, cela n'est pas dessiné. Ce cou est raide, cette ombre forte sous la mamelle droite, forme un creux où il doit y avoir un relief; et ce creux déplacé fait saillir l'os de l'épaule, et le déboîte. Ton Anacréon est disloqué. La Tour avait raison lorsqu'il me disait : « Ne vous attendez pas que celui qui ne sait pas dessiner trouve jamais de beaux caractères de tête. » A quoi cela tient-il? Il ajoutait une autre chose qui s'explique plus aisément : « Ne vous attendez pas non plus qu'un pauvre dessinateur soit jamais un grand architecte. » Je vous en dirai la raison dans un autre endroit.

Avant que de finir, il faut que je vous dise un mot d'un tableau charmant, qui ne sera peut-être jamais exposé au Salon. Ce sont les étrennes de Mme de Grammont à M. de Choiseul[1]. J'ai vu ce tableau; il est de Greuze. Vous n'y reconnaîtriez ni le genre ni peut-être le pinceau de l'artiste; pour son esprit, sa finesse, ils y sont. Imaginez une fenêtre sur la rue. A cette fenêtre un rideau vert entr'ouvert; derrière ce rideau, une jeune fille charmante sortant de son lit et n'ayant pas eu le temps de se vêtir. Elle vient de recevoir un billet de son amant. Cet amant passe sous sa fenêtre, et elle lui jette un baiser en passant. Il est impossible de vous peindre toute la volupté de cette figure. Ses yeux, ses paupières en sont chargés! Quelle main

1. Ce tableau de 36 pouces sur 30 a été vendu 2,500 livres à la vente du duc de Choiseul, en 1772.

que celle qui a jeté le baiser! quelle physionomie! quelle bouche! quelles lèvres! quelles dents! quelle gorge! On la voit cette gorge et on la voit tout entière, quoiqu'elle soit couverte d'un voile léger. Le bras gauche... Elle est ivre; elle n'y est plus; elle ne sait plus ce qu'elle fait; ni moi, presque ce que j'écris... Ce bras gauche qu'elle n'a plus la force de soutenir, est allé tomber sur un pot de fleurs qui en sont toutes brisées; le billet s'est échappé de sa main; l'extrémité de ses doigts s'est allée reposer sur le bord de la fenêtre, qui a disposé de leur position. Il faut voir comme ils sont mollement repliés; et ce rideau, comme il est large et vrai; et ce pot, comme il est de belle forme; et ces fleurs, comme elles sont bien peintes; et cette tête, comme elle est nonchalamment renversée; et ces cheveux châtains, comme ils naissent du front et des chairs; et la finesse de l'ombre du rideau sur ce bras; de l'ombre de ces doigts sur le dedans de la main; de l'ombre de cette main et de ce bras sur la poitrine! La beauté et la délicatesse des passages du front aux joues, des joues au cou, du cou à la gorge! Comme elle est coiffée! comme cette tête est bien par plans! comme elle est hors de la toile! Et la mollesse voluptueuse qui règne depuis l'extrémité des doigts de la main, et qu'on suit de là dans tout le reste de la figure. Et comme cette mollesse vous gagne, et serpente dans les veines du spectateur comme il la voit serpenter dans la figure! C'est un tableau à tourner la tête, la vôtre même qui est si bonne. Bonsoir, mon ami; il en arrivera ce qui pourra, mais je vais me coucher là-dessus. Voilà les peintres. Les statuaires auront demain à qui parler.

SCULPTURE.

J'aime les fanatiques; non pas ceux qui vous présentent une formule absurde de croyance, et qui, vous portant le poignard à la gorge, vous crient : « Signe ou meurs; » mais bien ceux qui, fortement épris de quelque goût particulier et innocent, ne voient plus rien qui lui soit comparable, le défendent de toute leur force; vont dans les maisons et les rues, non la

lance, mais le syllogisme en arrêt, sommant et ceux qui passent et ceux qui sont arrêtés, de convenir de leur absurdité, ou de la supériorité des charmes de leur Dulcinée sur toutes les créatures du monde. Ils sont plaisants, ceux-ci. Ils m'amusent; ils m'étonnent quelquefois. Quand par hasard ils ont rencontré la vérité, ils l'exposent avec une énergie qui brise et renverse tout. Dans le paradoxe, accumulant images sur images, appelant à leur secours toutes les puissances de l'éloquence, les expressions figurées, les comparaisons hardies, les tours, les mouvements; s'adressant au sentiment, à l'imagination; attaquant l'âme et sa sensibilité par toutes sortes d'endroits, le spectacle de leurs efforts est encore beau. Tel est Jean-Jacques Rousseau, lorsqu'il se déchaîne contre les lettres qu'il a cultivées toute sa vie; la philosophie qu'il professa; la société de nos villes corrompues, au milieu desquelles il brûle d'habiter, et où il serait désespéré d'être ignoré, méconnu, oublié. Il a beau fermer la fenêtre de son ermitage qui regarde la capitale, c'est le seul endroit du monde qu'il voie. Au fond de sa forêt, il est ailleurs : il est à Paris. Tel est Winckelmann[1], lorsqu'il compare les productions des artistes anciens et celle des artistes modernes. Que ne voit-il pas dans ce tronçon d'homme qu'on appelle le *Torse!* Les muscles qui se gonflent sur sa poitrine, ce n'est rien moins que les ondulations des flots de la mer; ses larges épaules courbées, c'est une grande voûte concave, qu'on ne rompt point, qu'on fortifie au contraire par les fardeaux dont on la charge. Et ses

1. Interrompons un moment le philosophe pour dire un mot de ce charmant enthousiaste de Winckelmann. Je ne sais quel est le charpentier qui a osé traduire son *Histoire de l'art chez les anciens*[*], qui vient de paraître en 2 vol. gr. in-8°. C'est un homme qui ne sait pas le français, qui, je crois, n'entend pas l'allemand, mais qui, certainement, n'entend pas le livre qu'il a osé traduire. Les termes les plus familiers de l'art lui sont à peine connus; il confond, par exemple, naturel et nature à chaque page. Il faut lire cet excellent ouvrage en allemand, si on le peut. Il est rempli de chaleur, d'enthousiasme, de goût, de vues grandes et profondes. L'auteur traite durement les ignorants ; mais c'est qu'il méprise souverainement tout homme qui n'a pas passé sa vie dans cette étude. Quant à la traduction française, elle est bonne à jeter au feu. Et puis, parlez, monsieur le philosophe.

(*Note de Grimm.*)

[*] Cette traduction, sous la date de 1766, était de Sellius (qui ne savait peut-être pas le français) et rédigée par Robinet (qui ne savait peut-être pas l'allemand). Il y en a eu depuis une autre par Huber (1781), et une troisième, du même traducteur, revue par Jansen (1790-91 et 1802). On sait que Winckelmann, né en 1718 à Stendal, dans la vieille Marche de Brandebourg, devait mourir deux ans après cette note, assassiné, le 3 juin 1768, à Trieste.

nerfs? Les cordes des balistes anciennes, qui lançaient des quartiers de rochers à des distances immenses, ne sont en comparaison que des fils d'araignée. Demandez à cet enthousiaste charmant, par quelle voie Glycon, Phidias et les autres sont parvenus à faire des ouvrages si beaux et si parfaits, il vous répondra : « Par le sentiment de la liberté, qui élève l'âme et lui inspire de grandes choses; par les récompenses de la nation, la considération publique, la vue, l'étude, l'imitation constante de la belle nature, le respect de la postérité, l'ivresse de l'immortalité, le travail assidu, l'heureuse influence des mœurs et du climat, et le génie. » Il n'y a sans doute aucun point de cette réponse qu'on osât contester. Mais faites-lui une seconde question, et demandez-lui s'il vaut mieux étudier l'antique que la nature, sans la connaissance, l'étude et le goût de laquelle les anciens artistes, avec tous les avantages particuliers dont ils ont été favorisés, ne nous auraient pourtant laissé que des ouvrages médiocres : « L'antique, vous dira-t-il sans balancer, l'antique; » et voilà tout d'un coup l'homme qui a le plus d'esprit, de chaleur et de goût, la nuit, tout au beau milieu du Toboso. Celui qui dédaigne l'antique pour la nature, risque de n'être jamais que petit, faible et mesquin de dessin, de caractère, de draperie et d'expression. Celui qui aura négligé la nature pour l'antique, risquera d'être froid, sans vie, sans aucune de ces vérités cachées et secrètes, qu'on n'aperçoit que dans la nature même. Il me semble qu'il faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature.

Les artistes modernes se sont révoltés contre l'étude de l'antique, parce qu'elle leur a été prêchée par des amateurs; et les littérateurs modernes ont été les défenseurs de l'étude de l'antique, parce qu'elle a été attaquée par des philosophes.

Il me semble, mon ami, que les statuaires tiennent plus à l'antique que les peintres. Serait-ce que les Anciens nous ont laissé quelques belles statues, et que leurs tableaux ne nous sont connus que par les descriptions et le témoignage des littérateurs? Il y a toute une autre différence entre la plus belle ligne de Pline et le *Gladiateur* d'Agasias.

Il me semble encore qu'il est plus difficile de bien juger de la sculpture que de la peinture; et cette mienne opinion, si elle est vraie, doit me rendre plus circonspect. Il n'y a presque qu'un homme de l'art qui puisse discerner, en sculpture, une

très-belle chose d'une chose commune. Sans doute l'*Athlète expirant* vous touchera, vous attendrira, peut-être même vous frappera si violemment, que vous ne pourrez ni en séparer ni y attacher vos regards : si toutefois vous aviez à choisir entre cette statue et le *Gladiateur*, dont l'action, belle et vraie certainement, n'est pourtant pas faite pour s'adresser à votre âme, vous feriez rire Pigalle et Falconet, si vous préfériez la première à celle-ci. Une grande figure, seule et toute blanche; cela est si simple. Il y a là si peu de ces données qui pourraient faciliter la comparaison de l'ouvrage de l'art avec celui de nature. La peinture me rappelle, par cent côtés, ce que je vois, ce que j'ai vu. Il n'en est pas ainsi de la sculpture. J'oserai acheter un tableau sur mon goût, sur mon jugement. S'il s'agit d'une statue, je prendrai l'avis de l'artiste.

Vous croyez donc, me direz-vous, la sculpture plus difficile que la peinture?... Je ne dis pas cela. Juger est une chose, et faire est une autre. Voilà le bloc de marbre; la figure y est; il faut l'en tirer. Voilà la toile; elle est plane; c'est là-dessus qu'il faut créer. Il faut que l'image sorte, s'avance, prenne le relief; que je tourne autour; si ce n'est moi, c'est mon œil[1]; il faut qu'elle vive... Mais, ajoutez-vous, peinte ou modelée... D'accord... Et il faut qu'elle vive modelée, sans aucune de ces ressources qui sont sur la palette, et qui donnent la vie... Mais ces ressources même, est-il aisé d'en faire usage? Le sculpteur a tout lorsqu'il a le dessin, l'expression, et la facilité du ciseau. Avec ces moyens, il peut tenter avec succès une figure nue. La peinture exige d'autres choses encore. Quant aux difficultés à vaincre dans les sujets plus composés, il me semble qu'elles s'accroissent en plus grand nombre pour le peintre que pour le sculpteur. L'art de grouper est le même, l'art de draper est le même; mais le clair-obscur, mais l'ordonnance, mais le lieu de la scène, mais les ciels, mais les arbres, mais les eaux, mais les accessoires, mais les fonds, mais la couleur et tous ses accidents? *Sed nostrum non est tantas componere lites*[2].

1. Variante : Moi, si elle est modelée; mon œil, si elle est plane.
2. Naigeon et Brière ont remplacé cette citation libre par la citation exacte :

Non nostrum inter vos tantas componere lites;
Virgil. *Bucol.* Eglog. III, v. 108.

ce qui est prétentieux et dit la pensée de Virgile, et non celle de Diderot.

La sculpture est faite, et pour les aveugles, et pour ceux qui voient. La peinture ne s'adresse qu'aux yeux. En revanche, la première a certainement moins d'objets et moins de sujets que la seconde. On peint tout ce qu'on veut. La sévère, grave et chaste sculpture choisit. Elle joue quelquefois autour d'une urne ou d'un vase; même dans les compositions les plus grandes et les plus pathétiques, on voit en bas-relief des enfants qui folâtrent sur un bassin qui va recevoir le sang humain; mais c'est encore avec une sorte de dignité qu'elle joue. Elle est sérieuse, même quand elle badine. Elle exagère, sans doute; peut-être même l'exagération lui convient-elle mieux qu'à la peinture. Le peintre et le sculpteur sont deux poëtes; mais celui-ci ne charge jamais. La sculpture ne souffre ni le bouffon, ni le burlesque, ni le plaisant, rarement même le comique. Le marbre ne rit pas. Elle s'enivre pourtant avec les faunes et les sylvains; elle a très-bonne grâce à aider les satyres à remettre le vieux Silène sur sa monture, ou à soutenir les pas chancelants de son disciple. Elle est voluptueuse, mais jamais ordurière. Elle garde encore dans la volupté je ne sais quoi de recherché, de rare, d'exquis, qui m'annonce que son travail est long, pénible, difficile; et que, s'il est permis de prendre le pinceau pour attacher à la toile une idée frivole qu'on peut créer en un instant et effacer d'un souffle, il n'en est pas ainsi du ciseau, qui, déposant la pensée de l'artiste sur une matière dure, rebelle, et d'une éternelle durée, doit avoir fait un choix réfléchi, original et peu commun. Le crayon est plus libertin que le pinceau, et le pinceau plus libertin que le ciseau. La sculpture suppose un enthousiasme plus opiniâtre et plus profond, plus de cette verve forte et tranquille en apparence, plus de ce feu couvert et secret qui bout au dedans. C'est une muse violente, mais silencieuse et cachée.

Si la sculpture ne souffre point une idée commune, elle ne souffre pas davantage une exécution médiocre. Une légère incorrection de dessin, qu'on daignerait à peine apercevoir dans un tableau, est impardonnable dans une statue. Michel-Ange le savait bien; où il a désespéré d'être parfait et correct, il a mieux aimé laisser le marbre brut... Mais, direz-vous, cela même prouve que la sculpture ayant moins à faire que la peinture, on en exige plus strictement ce

qu'on est en droit d'en attendre... Je l'ai pensé comme vous.

De quelques questions que je me suis faites sur la sculpture, la première, c'est : Pourquoi la chaste sculpture est pourtant moins scrupuleuse que la peinture, et montre plus souvent et plus franchement la nudité des sexes?

C'est, je crois, qu'après tout elle ressemble moins que la peinture; c'est que la matière qu'elle emploie est si froide, si réfractaire, si impénétrable; mais surtout c'est que la principale difficulté de son imitation consiste dans le secret d'amollir cette matière dure et froide, d'en faire de la chair douce et molle; d'exprimer les contours des membres du corps humain; de rendre chaudement et avec vérité ses veines, ses muscles, ses articulations, ses reliefs, ses méplats, ses inflexions, ses sinuosités, et qu'un bout de draperie lui épargne des mois entiers de travail et d'étude : c'est que peut-être ses mœurs, plus sauvages et plus innocentes, sont meilleures que celles de la peinture, et qu'elle pense moins au moment présent qu'au temps à venir. Les hommes n'ont pas toujours été vêtus; qui sait s'ils le seront toujours?

La seconde, c'est : Pourquoi la sculpture, tant ancienne que moderne, a dépouillé les femmes de ce voile que la pudeur de la nature et l'âge de puberté jettent sur les parties sexuelles, et l'a laissé aux hommes?

Je vais tâcher d'entasser mes réponses, afin qu'elles se dérobent les unes par les autres. La propreté, l'indisposition périodique, la chaleur du climat, la commodité du plaisir, la curiosité libertine, et l'usage des courtisanes qui servaient de modèles dans Athènes et dans Rome; voilà les raisons qui se présenteront les premières à tout homme de sens, et je les crois bonnes. Il est simple de ne pas rendre ce que l'on ne trouve pas dans son modèle. Mais l'art a peut-être des motifs plus recherchés; il vous fera remarquer la beauté de ce contour, le charme de ce serpentement, de cette longue, douce et légère sinuosité qui part de l'extrémité d'une des aines, et qui s'en va s'abaissant et se relevant alternativement, jusqu'à ce qu'elle ait atteint l'extrémité de l'autre aine; il vous dira que le chemin de cette ligne infiniment agréable serait rompu dans son cours par une touffe interposée; que cette touffe isolée ne se lie à rien, et fait tache dans la femme; au lieu que, dans l'homme,

cette espèce de vêtement naturel, d'ombre assez épaisse aux mamelles, va s'éclaircissant, à la vérité, sur les flancs et sur les côtés du ventre; mais y subsiste, quoique rare, et va, sans s'interrompre, se rechercher elle-même plus serrée, plus élevée, plus fournie autour des parties naturelles. Il vous montrera ces parties naturelles de l'homme, dépouillées, comme un intestin grêle, un ver, d'une forme déplaisante.

La troisième : Pourquoi les Anciens n'ont jamais drapé leurs figures qu'avec des linges mouillés?

C'est que, quelque peine que l'on se donne pour caractériser en marbre une étoffe, on n'y réussit jamais qu'imparfaitement; qu'une étoffe épaisse et grossière dérobe le nu que la sculpture est plus jalouse encore de prononcer que la peinture; et que, quelle que soit la vérité de ses plis, elle conservera je ne sais quoi de lourd qui, se joignant à la nature de la pierre, fera prendre au tout un faux air de rocher.

La quatrième : Pourquoi le *Laocoon* a la jambe raccourcie plus longue que l'autre?

C'est que, sans cette incorrection hardie de dessin, la figure eût été déplaisante à l'œil; c'est qu'il y a des effets de nature qu'il faut ou pallier ou négliger. J'en apporte un exemple bien commun et bien simple, dans lequel je défie le plus grand artiste de ne pas pécher contre la vérité ou contre la grâce. Je suppose une femme nue assise sur un banc de pierre; quelle que soit la fermeté de ses chairs, certainement le poids de son corps appliquant fortement ses fesses contre la pierre sur laquelle elle est assise, elles boursoufleront désagréablement par les côtés, et formeront par derrière, l'une et l'autre, le plus impertinent bourrelet qu'on puisse imaginer. Et l'arête du banc ne tracera-t-elle pas à ses cuisses, en dessous, une très-profonde et très-vilaine coupure? Que faire donc alors? Il n'y a pas à balancer; il faut ou fermer les yeux à ces effets, et supposer qu'une femme a les fesses aussi dures que la pierre, et que l'élasticité de ses chairs ne peut être vaincue par le poids de son corps, ce qui n'est pas vrai; ou jeter tout autour de la figure quelque draperie qui me dérobe en même temps et l'effet désagréable, et les parties de son corps les plus belles.

La cinquième, c'est : Quel serait l'effet du coloris le plus beau et le plus vrai de la peinture sur une statue?

Mauvais, je pense. 1° Il n'y aurait autour de la statue qu'un seul point où ce coloris serait vrai ; 2° il n'y a rien de si déplaisant que le contraste du vrai mis à côté du faux ; et jamais la vérité de la couleur ne répondra à la vérité de la chose[1]. La chose, c'est la statue, seule, isolée, solide, prête à se mouvoir : c'est comme le beau point d'Hongrie de Roslin, sur des mains de bois ; son beau satin si vrai, sur des figures de mannequin. Creusez l'orbite des yeux à une statue, et remplissez-la d'un œil d'émail ou d'une pierre colorée, et vous verrez si vous en supporterez l'effet. On voit même, par la plupart de leurs bustes, qu'ils ont mieux aimé laisser le globe de l'œil uni et solide que d'y tracer l'iris, et que d'y marquer la prunelle ; laisser imaginer un aveugle, que de montrer un œil crevé : et, n'en déplaise à nos modernes, les Anciens me paraissent en ce point d'un goût plus sévère qu'ils ne l'ont.

La peinture se divise en technique et idéale ; et l'une et l'autre se sous-divise en peinture en portrait, peinture de genre et peinture historique. La sculpture comporte à peu près les mêmes divisions ; et de même qu'il y a des femmes qui peignent la tête, je ne trouverais point étrange qu'on en vît paraître incessamment une qui fît le buste[2]. Le marbre, comme on le sait, n'est que la copie de la terre cuite. Quelques-uns ont pensé que les Anciens travaillaient d'abord le marbre ; mais je crois que ces gens-là n'y ont pas assez réfléchi.

Un jour que Falconet me montrait les morceaux des jeunes

1. Dans tous les arts, l'unité de l'imitation est aussi essentielle que l'unité de l'action ; et confondre ou associer ensemble deux manières d'imiter la nature est une chose barbare et d'un goût détestable. Voilà un principe que les Anciens ont respecté par instinct *, mais que je n'ai jamais lu dans aucune poétique, quoique ce soit un principe essentiel et fondamental. Si vous vous proposez d'imiter la nature en relief et en ronde bosse par le marbre, il ne faut pas l'imiter par la couleur ; si vous l'imitez par la couleur, vous ne lui donnerez point de relief. Si vos personnages chantent, il ne faut pas qu'ils dansent ; s'ils dansent, il ne faut pas qu'ils chantent. Il est barbare aussi de les faire parler et chanter alternativement. Mon cher philosophe, une autre fois, je ferai aussi mes réponses à vos cinq questions. (*Note de Grimm.*)

2. L'exemple était tout prêt. M[lle] Collot, élève de Falconet, travaillait le marbre de façon à suppléer son maître, comme elle le fit pour la tête de la statue de Pierre le Grand.

* On sait aujourd'hui que les Anciens n'ont pas le moins du monde respecté ce principe, et qu'ils employaient la couleur, dans la décoration extérieure de leurs temples et dans leurs statues, avec aussi peu de scrupule que les sauvages de la Polynésie.

élèves en sculpture, qui avaient concouru pour le prix, et qu'il me voyait étonné de la vigueur d'expression et de caractère, de la grandeur et de la noblesse de ces ouvrages sortis de dessous les mains d'enfants de dix-neuf à vingt ans : « Attendez-les dans dix ans d'ici, me dit-il, et je vous promets qu'ils ne sauront plus rien de cela. » C'est que les sculpteurs ont besoin plus longtemps encore du modèle que les peintres ; et que, soit paresse, soit avarice ou pauvreté, les uns et les autres ne l'appellent plus passé quarante-cinq ans. C'est que la sculpture exige une simplicité, une naïveté, une rusticité de verve, qu'on ne conserve guère au delà d'un certain âge : et voilà la raison pour laquelle les sculpteurs dégénèrent plus vite que les peintres, à moins que cette rusticité ne leur soit naturelle et de caractère. Pigalle est bourru ; Falconet l'est encore davantage. Ils feront bien jusqu'à la fin de leur vie. Le Moyne[1] est poli, doux, maniéré, honnête ; il est et il restera médiocre.

Le plagiat est aussi possible en sculpture ; mais il est rare qu'il soit ignoré. Il n'est ni aussi facile à pratiquer, ni aussi facile à sauver qu'en peinture. Et puis, allons à nos artistes.

LE MOYNE.

Cet artiste fait bien le portrait ; c'est son seul mérite. Lorsqu'il tente une grande machine, on sent que la tête n'y répond pas. Il a beau se frapper le front ; il n'y a personne. Sa composition est sans grandeur, sans génie, sans verve, sans effet ; ses figures sont insipides, froides, lourdes et maniérées ; c'est comme son caractère, où il ne reste pas la moindre trace de l'homme de nature. Voyez son monument de Bordeaux[2]. Si vous lui ôtez l'imposant de la masse, que devient le reste ? Faites des portraits, monsieur Le Moyne ; mais laissez là les monuments, surtout les monuments funèbres. Tenez, je vous le dis à regret, vous n'avez pas seulement assez d'imagination pour bien coiffer une pleureuse. Jetez les yeux sur le mausolée de Deshays, et vous conviendrez que cette muse vous est inconnue.

1. Le Moyne n'est pas nommé dans l'édition de l'an IV. On y lit : « Si vous rencontrez un sculpteur poli, doux, maniéré, honnête, dites qu'il est et restera médiocre. »
2. C'était une statue équestre de Louis XV.

De sept à huit bustes de Le Moyne, il y en a deux ou trois qu'on peut regarder : celui de la comtesse de Brionne, celui de la marquise de Gléon, et celui de notre ami Garrick.

188. LE PORTRAIT DE MADAME LA MARQUISE DE GLÉON.

La belle tête, mon ami, que celle de madame la marquise de Gléon ! Qu'elle est belle ! elle vit ; elle intéresse ; elle sourit mélancoliquement. On est tenté de s'arrêter, et de lui demander pour qui le bonheur est fait, puisqu'elle n'est pas heureuse. Je ne la connais point, cette femme charmante ; je n'en ai jamais entendu parler, mais je gage qu'elle souffre. C'est bien dommage. Si ce n'est pas une créature admirable d'esprit et de caractère, comme elle l'est d'expression et de figure, renoncez à jamais à la foi des physionomies, et écrivez sur le dos de votre main : *Fronti nulla fides.*

192. LE BUSTE DE GARRICK[1].

Est bien. Ce n'est pas l'enfant Garrick[1], qui baguenaude dans les rues, qui joue, saute, pirouette et gambade dans la chambre ; c'est Roscius commandant à ses yeux, à son front, à ses joues, à sa bouche, à tous les muscles de son visage ; ou plutôt à son âme qui prend la passion qu'il veut, et qui dispose ensuite de toute sa personne, comme vous de vos pieds pour avancer et reculer, de vos mains pour lâcher ou prendre. Il est sur la scène.

187. LE PORTRAIT DE MADAME LA COMTESSE DE BRIONNE.

Mme de Brionne. Eh bien ! mon ami, que voulez-vous que j'en dise? Mme de Brionne n'est encore qu'une belle préparation. Les grâces et la vie vont éclore ; mais elles n'y sont pas. Elles attendent que l'ouvrage soit fini ; et quand le sera-t-il ? Aux cheveux, le marbre n'est qu'égratigné. Le Moyne a cru que du crayon noir pouvait suppléer au ciseau. Va-t'en voir s'ils viennent. Et puis cette poitrine ; j'en ai vu de nouées, et

1. Dans le rôle du petit pâtissier.

comme celle-là. Monsieur Le Moyne, monsieur Le Moyne, il faut savoir travailler le marbre; et cette pierre réfractaire ne se laisse pas pétrir par les premières mains venues. Si quelqu'un du métier, comme Falconet, voulait être franc, il vous dirait que les yeux sont froids et secs; que, quand on bouche les narines, il faut ouvrir la bouche, sans quoi le buste étouffe; il vous dirait de vos portraits modelés, qu'ils sont plus touchés, plus hardis, mais pas assez finis, quoiqu'ils doivent l'être, parce que la nature l'est; et qu'il faut finir tout ce qui est fait pour être vu de près.

FALCONET.

Voici un homme qui a du génie, et qui a toutes sortes de qualités compatibles et incompatibles avec le génie, quoique ces dernières se soient pourtant rencontrées dans François de Vérulam et dans Pierre Corneille. C'est qu'il a de la finesse, du goût, de l'esprit, de la délicatesse, de la gentillesse et de la grâce tout plein; c'est qu'il est rustre et poli, affable et brusque, tendre et dur; c'est qu'il pétrit la terre et le marbre, et qu'il lit et médite; c'est qu'il est doux et caustique, sérieux et plaisant; c'est qu'il est philosophe, qu'il ne croit rien, et qu'il sait bien pourquoi; c'est qu'il est bon père, et que son fils s'est sauvé de chez lui; c'est qu'il aimait sa maîtresse à la folie et qu'il l'a fait mourir de douleur; qu'il en est devenu triste, sombre, mélancolique; qu'il en a pensé mourir de regret; qu'il y a longtemps qu'il l'a perdue, et qu'il n'en est pas consolé. Ajoutez à cela qu'il n'y a pas d'homme plus jaloux du suffrage de ses contemporains, et plus indifférent sur celui de la postérité. Il porte cette philosophie à un point qui ne se conçoit pas; et cent fois il m'a dit qu'il ne donnerait pas un écu pour assurer une durée éternelle à la plus belle de ses statues[1].

Pigalle, le bon Pigalle, qu'on appelait à Rome le mulet de la sculpture, à force de faire, a su faire la nature, et la faire vraie, chaude et rigoureuse; mais n'a et n'aura, ni lui ni son compère l'abbé Gougenot, l'idéal de Falconet; et Falconet a déjà le faire de Pigalle. Il est bien sûr que vous n'obtiendrez point

1. Voir la correspondance de Diderot avec Falconet à ce sujet.

de Pigalle, ni le *Pygmalion*, ni l'*Alexandre*, ni l'*Amitié* de Falconet; et qu'il n'est pas décidé que celui-ci ne refît le *Mercure* et le *Citoyen* de Pigalle. Au demeurant, ce sont deux grands hommes, et qui, dans quinze ou vingt siècles, lorsqu'on retirera des ruines de la grande ville[1] quelques pieds ou quelques têtes de leurs statues, montreront que nous n'étions pas des enfants, du moins en sculpture. Quand Pigalle vit le *Pygmalion* de Falconet, il dit : « Je voudrais bien l'avoir fait. » Quand le monument de Reims[2] fut exposé au Roule, Falconet, qui n'aimait pas Pigalle, lui dit, après avoir vu et bien vu son ouvrage : « Monsieur Pigalle, je ne vous aime pas, et je crois que vous me le rendez bien : j'ai vu votre *Citoyen*; on peut faire aussi beau, puisque vous l'avez fait; mais je ne crois pas que l'art puisse aller une ligne au delà. Cela n'empêche pas que nous ne demeurions comme nous sommes. » Voilà mon Falconet.

194. LA FIGURE DE FEMME ASSISE[3],

Destinée pour un bosquet de plantes à fleurs d'hiver, est de l'aveu de tous, grands, petits, savants, ignorants, connaisseurs ou non, un chef-d'œuvre de beau caractère, de belle position et de draperie. Cette draperie est une seule et unique pièce d'étoffe qui s'en va prendre les bras, les jambes, le corps, les épaules, le dos, toute la figure, la dessinant, la moulant, la montrant devant, de côté, derrière, d'une manière aussi claire et peut-être plus piquante que si elle était toute nue. Cette draperie n'est pas épaisse; ce n'est pas non plus un voile léger. Elle est d'un corps mitoyen, qui se concilie à merveille avec la légèreté et la fonction de la figure. Son visage est beau. On y voit un intérêt tendre et doux pour les fleurs qu'elle protége,

1. Hélas! elle sera en ruines dans bien moins de temps, peut-être! La Révolution les prépare, ou plutôt les ennemis de la Révolution, qui l'ont rendue aussi funeste à l'espèce humaine qu'elle aurait dû ou pu lui être utile, en la purgeant ou privant à tout jamais de tous les monstres (les *rois* et les *prêtres*) qui l'asservissent). (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

2. Ce monument, en l'honneur de Louis XV, détruit en 1793, a été rétabli en 1818. La statue du roi en bronze est de Cartellier. Le *Citoyen* est une des deux figures qui accompagnent le piédestal. — Voir plus loin, dans ce même *Salon*, une note de Grimm à l'article du graveur Moitte.

3. Pour le roi.

et qu'elle cherche à dérober à la menace du froid, en étendant sur elles un pan de son vêtement. Elle est un peu penchée ; et il est impossible d'imaginer son action faite avec plus de vérité et de grâce. Je relis ma description, et je la trouve calquée sur la figure. Ceux qui cherchent noise à tout lui trouvent le menton un peu trop saillant.

195. SAINT AMBROISE[1].

C'est ce fougueux évêque qui osa fermer les portes de l'église à Théodose, et à qui un certain souverain de par le monde[2], qui, dans la guerre passée, avait une si bonne envie de faire un tour dans la rue des Prêtres, et une certaine souveraine[3] qui vient de débarrasser son clergé de toute cette richesse qui l'empêchait d'être respectable, auraient fait couper la barbe et les oreilles, en lui disant : « Apprenez, monsieur l'abbé, que le temple de votre Dieu est sur mon domaine ; et que, si mon prédécesseur vous a accordé par grâce les trois arpents de terrain qu'il occupe, je puis les reprendre et vous envoyer porter vos autels et votre fanatisme ailleurs. Ce lieu-ci est la maison du père commun des hommes, bons ou méchants ; et j'y veux entrer quand il me plaira. Je ne m'accuse point à vous. Vous n'en savez pas assez pour me conseiller sur ma conduite, quand je daignerais vous consulter ; et de quel front vous immiscez-vous d'en juger ? » Mais le plat empereur ne parla pas ainsi, et l'évêque savait bien à qui il avait affaire. Le statuaire nous l'a montré dans le moment de son insolente apostrophe. Il a le bras étendu, le front de la réprimande et de la sévérité. Il parle. La tête est d'humeur ; mais je la crois un peu petite ; la draperie, grande, large, bien traitée, pittoresquement relevée par devant, dessinant à merveille le bras gauche qu'elle couvre, et sous lequel j'imagine que l'évêque tient son bréviaire ou ses homélies. Si le volume en paraît énorme, c'est la faute du costume et non de l'artiste. Je pense bien qu'il se serait plu davantage à nous montrer un prophète juif ou quelque prêtre idolâtre, dont un bout du vêtement serait venu se répandre sur

1. Modèle de 4 pieds 6 pouces de haut.
2. Le roi de Prusse, Frédéric. (Br.)
3. L'impératrice Catherine. (Br.)

la tête, après avoir parcouru et moulé tout le corps. Du reste, on peut tirer parti de tout; et Falconet l'a prouvé par son *Saint Ambroise*, qui n'est pas occupé, comme on a coutume de nous montrer ses pareils, à ramener sa chape sous son bras, et à nous rappeler le geste familier de Pantalon.

195. ALEXANDRE CÉDANT CAMPASPE, UNE DE SES CONCUBINES, AU PEINTRE APELLE[1].

Il faut que je décrive ce bas-relief, parce qu'il est beau; et que, sans l'avoir bien présent, il serait difficile d'entendre mes observations.

A droite, le peintre a quitté son chevalet, sur lequel on voit l'ébauche de Campaspe. Il a un genou en terre; il est surpris et pénétré de la faveur du souverain. Cette figure de ronde bosse correspond au chevalet qui est de bas-relief.

Alexandre est à côté de Campaspe, sur le fond, debout, un peu avancé vers Apelle; il paraît offrir au peintre ce beau modèle. Il tient de sa main gauche sa concubine par le poignet; son autre bras est posé sur les épaules de Campaspe. C'est l'action d'un homme qui l'envoie à celui qui l'a désirée.

Campaspe est assise sur un siége couvert de quelque draperie. Elle a les yeux baissés. Elle a derrière elle un coussin. Cette figure est de ronde bosse; et elle correspond en partie à l'Alexandre qui est de bas-relief, et à deux soldats placés derrière elle, qui sont aussi de bas-relief.

L'Apelle de ce bas-relief paraît être une réminiscence du *Pygmalion* d'il y a deux ans. Le trait qu'il a tracé sur la toile devait être léger comme un fil d'araignée et il est grossier.

L'Alexandre est de toute beauté; la bonté et la noblesse sont peintes sur son visage; mais c'est la bonté qui domine, peut-être un peu trop. Du reste, on ne pensera jamais une action plus vraie, une position plus simple et une draperie plus noble. Ce large manteau, jeté sur ses épaules, fait à ravir.

Il est d'un homme d'esprit d'avoir fait baisser les yeux à Campaspe. Gaie, elle aurait blessé la vanité d'Alexandre, qu'elle aurait quitté sans peine. Triste, elle aurait mortifié le peintre.

1. Bas-relief en marbre, de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large.

Mais il y a tant d'innocence et de simplicité dans le caractère de sa tête, que si vous placez un voile au-dessus de sa gorge, et que, ce voile tombant jusqu'au bout de ses pieds, tous ses appas nus vous soient dérobés, de manière que vous n'aperceviez plus que la tête, vous prendrez une concubine pour une jeune fille bien élevée, qui ignore ce que c'est qu'un homme, et qui se résigne à la volonté de son père, qui lui donne l'artiste que voilà pour époux. Ce caractère de tête est faux. C'est encore une réminiscence, mais bien déplacée, du *Pygmalion*. Falconet, mon ami, vous avez oublié l'état de cette femme; vous n'avez pas pensé qu'elle avait couché avec Alexandre, et qu'elle a connu le plaisir avec lui, et peut-être avec d'autres avant lui. Si vous eussiez donné des traits un peu plus larges à votre Campaspe, ç'aurait été une femme; et tout eût été bien.

Mais dites-moi, je vous prie, que font là, derrière, ces deux vieux légionnaires? Est-ce qu'Alexandre, qui n'ignorait pas que sa concubine était exposée toute nue aux regards d'un peintre, s'est fait accompagner chez elle? Allons, mon ami, chassez-moi ces deux soldats déplacés à tous égards. Je vous proteste qu'ils n'y étaient pas, et que la scène s'est passée entre trois personnes, Alexandre, Apelle et Campaspe... Et la loi du bas-relief? me direz-vous... Et la loi du sens commun? vous répondrai-je... Et sur quoi sera projeté ma Campaspe, qui est de ronde bosse?... Eh bien, mon ami, sur deux femmes que vous mettrez à la place de ces deux tristes Macédoniens; ces deux femmes, suivantes de Campaspe, seront plus décentes et plus intéressantes. D'ailleurs elles étaient dans l'appartement de Campaspe avant l'arrivée d'Alexandre; car je ne me persuaderai jamais qu'une femme seule s'expose toute nue aux regards d'un artiste. Mais voyez le joli caractère que vous donnerez à ces suivantes! Elles se seront retirées quand le souverain a paru; témoins de sa générosité, comment pensez-vous qu'elles en seront affectées? C'est un groupe de bas-relief charmant à faire.

Votre Apelle est un peu grossièrement vêtu. Un peintre n'est pas un ouvrier comme un statuaire. Il est maigre, cela me convient; ceux en qui brûle le tison de Prométhée, en sont consumés. Mais pourquoi m'avoir moutonné sa tête? Le génie est, ce

me semble, autrement peigné que cela. Et cette Campaspe, qui savait dès la veille qu'on devait la peindre, aurait bien dû penser de son côté à faire une autre toilette de tête. Sa coiffure est aussi par trop négligée. Pour ces chairs-là, elles sont belles, assurément; mais ce n'est pourtant pas encore la mollesse de la statue de *Pygmalion;* et lorsque Vien disait que pour le coup vous aviez prouvé que la sculpture l'emportait sur la peinture[1], il n'avait pas tout à fait tort.

Falconet a établi sur le bas-relief une règle qui me paraît sensée, mais qui met de dures entraves à l'artiste; il dit : Le fond du marbre, c'est le ciel; donc il ne doit jamais porter d'ombre. Mais comment les ombres ne seront-elles pas portées sur un ciel qui touche aux figures? Comment? le voici. Si vous introduisez dans votre composition une figure qui soit de ronde bosse, qu'il y ait immédiatement derrière elle un objet qui reçoive son ombre[2]. Mais que deviendra l'ombre de cet objet? Rien; il n'aura point d'ombre, si vous le faites de bas-relief. Alors il sera sur votre marbre, comme les objets qui sont éloignés, et qui semblent tenir au ciel. On ne cherche pas l'ombre d'un corps dont on ne voit que la moitié... Mais Falconet se conforme-t-il à sa loi?... Très-scrupuleusement... Et quel avantage en tire-t-il?... Celui de réduire le bas-relief à la vérité du tableau, et d'en lier toutes les parties. Voilà ce qui lui a fait introduire ses deux soldats dans celui dont il s'agit ici. Il lui

1. Mot très-fin, pour exprimer que le groupe de *Pygmalion,* exposé au Salon précédent, et qui est un sujet de sculpture, était très-supérieur au bas-relief d'*Apelle et Campaspe,* qui est un sujet de peinture. Ce groupe de *Pygmalion* était certainement une jolie chose; cependant la figure du statuaire était, à mon sens, assez commune, et celle de la statue charmante, mais maniérée. Il y a d'ailleurs, dans ce sujet, je ne sais quoi de faux, au moins lorsqu'il s'agit de le traiter en marbre. Comment exprimer que la statue se change en figure humaine? En donnant à sa tête la vie et la pensée, et à tout son corps le sentiment de la chair, n'est-il pas vrai? Mais une belle statue a tout cela, quoiqu'elle reste de marbre; et si celle de Pygmalion n'avait pas eu ce caractère divin de pensée et de vie, ce statuaire n'en serait pas devenu amoureux fou. Le miracle qui combla l'artiste de joie et de surprise consistait donc dans la métamorphose de ces beaux muscles de pierre en muscles de chair véritable. Or, comment exprimer cette métamorphose en marbre et par le ciseau? (*Note de Grimm.*)

2. C'est aux grands artistes et aux véritables connaisseurs à prononcer sur les avantages et les inconvénients de cette pratique. Il ne m'est pas non plus démontré que, dans un sujet de bas-relief, il faille mettre des figures de ronde bosse, ou, si vous voulez, qu'il faille les y souffrir. (*Note de Grimm.*)

fallait des objets qui reçussent l'ombre de Campaspe qu'il a faite de ronde bosse; mais deux suivantes lui auraient également servi, et auraient été mieux imaginées.

197. LA DOUCE MÉLANCOLIE[1].

C'est une figure mal nommée; c'est la Mélancolie. Imaginez une jeune fille debout, le coude appuyé sur une colonne, et tenant dans sa main une colombe; elle la regarde. Comme elle la regarde! comme une pauvre recluse regarderait au travers des barreaux de sa cellule deux amants tendres et passionnés. Son bras droit pend bien, et bien négligemment; seulement il est un peu rond. On accuse aussi la draperie de manquer de légèreté par en bas, vers les jambes. A la bonne heure; mais on n'y reconnaît pas moins l'homme qui possède les physionomies des passions les plus difficiles à rendre.

198. L'AMITIÉ[2].

Convenez, mon ami, que si l'on avait exhumé ce morceau, on en ferait le désespoir des modernes. C'est une figure debout, qui tient un cœur entre ses deux mains; c'est le sien, qu'elle tremble d'offrir; c'est un morceau plein d'âme et de sentiment; on se sent toucher, attendrir, en le regardant; ce visage invite, de la manière la plus énergique, la plus douce et la plus modeste, à accepter son présent. Elle serait si fâchée, cette jeune enfant, s'il était refusé! La tête est d'un caractère tout à fait rare; je ne me trompe pas, il y a dans cette tête je ne sais quoi d'enthousiastique et de sacré, qu'on n'a point encore connu. C'est la sensibilité, la candeur, l'innocence, la timidité, la circonspection, fondues ensemble. Cette bouche entr'ouverte, ces bras tendus, ce corps un peu penché, sont d'une expression indicible. Le cœur lui bat; elle craint, elle espère. Je jure que la fille de Greuze, qui pleure son serin, est à cent lieues de ce pathétique. Que cela est beau et neuf! Et c'est un faquin de libraire qui s'est procuré la terre cuite[3]! Qu'est-ce que cela fait

1. Figure de marbre d'environ 3 pieds de hauteur.
2. Figure de marbre d'environ 3 pieds de hauteur.
3. L'imprimeur Prault. Vendue 500 livres à sa vente en 1780.

dans la boutique d'un libraire? Les bras et les mains sont on ne peut mieux modelés. La tête est singulièrement coiffée; c'est à cette coiffure, qui a quelque chose de ceux qui servent dans les temples, que la figure doit en partie son caractère sacré. On trouve l'idée du cœur petite, symbolique et mesquine. Je trouve, moi, qu'il ne lui manque que l'antiquité de la mythologie, et la sanction du paganisme. Accordez-lui ce sceau, et vous n'aurez plus rien à dire. On trouve les jambes un peu lourdes; je sais ce que c'est. Le statuaire ayant fait le haut de sa figure tant soit peu long, s'est trouvé dans la nécessité ou de passer par-dessus les règles des proportions en faisant les jambes grêles, ou de faire le bas de sa figure tant soit peu court; il a pris ce dernier parti.

Je viens de juger Falconet avec la dernière sévérité, au poids du sanctuaire. A présent j'ajouterai qu'avec les défauts du plus faible de ses morceaux, il n'y a pas un artiste à l'Académie qui ne fût vain de l'avoir fait.

199-200-201. VASSÉ.

Cet artiste n'est pas brillant cette fois-ci. Son *Portrait de Passerat*[1] assez bien modelé. Je fais peu de cas de sa *Tête d'enfant*. Et sa *Comédie?* Drapée maigre, d'après un petit mannequin arrangé avec des épingles, sans grâce; du reste, gaie, spirituelle, d'un rire faux, qu'il fallait fin.

PAJOU.

202. LE PORTRAIT DU MARÉCHAL DE CLERMONT-TONNERRE.

Je me souviens d'un autre portrait de ce maréchal, peint par Aved, ne vous le rappelez-vous pas? Il était placé au-dessus de l'escalier. Le militaire y était en buffle [2], debout près de sa tente, l'air noble et fier. Pajou, lui, l'a fait innocent et bête.

1. Buste en marbre, de la suite des hommes illustres, dont M. Grosley fait présent à l'hôtel de ville de Troyes. (*Note du livret.*)
2. Voyez le *Salon de 1759*.

204. PORTRAIT DE M. DE LA LIVE.

Ce *M. de la Live,* qui est à côté, est froid et plat comme lui. Vous prendrez cela comme il vous plaira; cela ne peut manquer d'être vrai[1]. Mais, dites-vous, est-ce que la tête ne vous paraît pas ressemblante? — Elle est sans finesse. — Mais tant mieux. — Oui, mais j'entends sans finesse de ciseau.

207. MODÈLE DE SAINT FRANÇOIS DE SALES.

Le modèle de *saint François de Sales*[2] est lourd et maussade. Par l'esquisse, jugez de ce que cela deviendra à l'exécution; car, je vous le répète, mon ami, le marbre n'est jamais qu'une copie. L'artiste jette son feu sur la terre; puis, quand il en est à la pierre, l'ennui et le froid le gagnent; ce froid et cet ennui s'attachent au ciseau, et pénètrent le marbre, à moins que le statuaire n'ait une chaleur inextinguible, comme le vieux poëte l'a dit de ses dieux.

210. LE BÉNITIER.

Pauvre de forme; et les enfants qui le soutiennent, ni touchés, ni groupés.

208. LA BACCHANTE, QUI TIENT LE PETIT BACCHUS[3].

Misérable, misérable; la femme et l'enfant mal groupés; avec cela le moins mauvais de tous...

211. LE TOMBEAU.

Dessin.

Monsieur Pajou, mettez-y donc l'air sépulcral et lugubre, si vous voulez que j'en dise du bien.

1. « C'est-à-dire que M. de La Live était un plat..., je l'avoue. » (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*) — Il s'agit de M. de La Live de Jully.

2. Qui devait être exécuté en grand pour l'église Saint-Roch.

3. Modèle de 2 pieds, qui devait être exécuté de grandeur naturelle pour M. le marquis de Voyer.

211. LA LEÇON ANATOMIQUE.

Dessin.

Cela une leçon anatomique? c'est un banquet romain. Otez ce cadavre; mettez à sa place un grand turbot; et ce sera une estampe toute prête pour la première édition de Juvénal.

212. ADAM[1].

Abominable, exécrable Adam ! Je ne parle pas du plus ancien des sots maris; mais d'un sculpteur de son nom, qui nous donne un des Pères du désert, qui prie sur le bout d'une roche, pour Polyphème; je ne sais quelle petite bête légère et frisée pour un des moutons à longue laine du Cyclope, et un sac de noix pour un Ulysse.

CAFFIERI.

Que diable voulez-vous que je vous dise de Caffieri? qu'il a fait les *bustes de Lulli* et de *Rameau*[2], que la célébrité de ces deux noms a fait regarder.

213. UN TRITON.

Placez-moi devant ce *Triton*[3] un diacre qui lui étende son étole sur la tête, et vous aurez un démoniaque tout prêt à rendre le diable.

1. Polyphème fait sortir son troupeau de sa caverne; et, tenant son bélier qui avait coutume de marcher à la tête, et qu'il est étonné de trouver le dernier, prie Neptune son père de ne point souffrir que le marchand qui l'a aveuglé lui échappe. Ce marchand est Ulysse, qui se sauve de la caverne en se tenant attaché sous le ventre du bélier. (*Note du livret,* placée jusqu'ici dans le texte.)

2. Ce buste de Lulli se voit au foyer du Théâtre-Français, et celui de Rameau au foyer de l'Académie royale de Musique. (Br.) — Le buste de Lulli est moulé sur le bronze qui est sur son tombeau, dans l'église des Petits-Pères de la place des Victoires. (*Note du livret.*)

CHALLE.

Celui-ci vient de mourir; Dieu soit loué! cela console un peu de Bouchardon[1].

218. LE BUSTE DE M. FLONCEL, CENSEUR ROYAL,

Est ébauché; encore ne l'est-il pas spirituellement.

219. DEUX FIGURES COUCHÉES, DONT LES SUJETS SONT LE FEU ET L'EAU[2].

Concevez-vous qu'un homme soit perclus de goût au point de coucher sur le ventre une figure qui a des tétons, et de lui couvrir les fesses? Eh! stupide, que veux-tu donc que je voie? Mais il faut voir encore comment il vous les a couvertes. C'est un petit bout de draperie tortillée, imitant parfaitement le bourrelet d'une chemise relevée, précisément comme une femme de chambre le voit le matin à sa maîtresse.

D'HUÈZ.

221. SAINT AUGUSTIN[3].

J'ai entendu un artiste qui disait, en passant devant le *Saint Augustin* de d'Huèz: « Mon Dieu, que les sculpteurs sont bêtes!» Cette exclamation indiscrète me frappa; je m'arrêtai; je regardai; et au lieu d'un saint, je vis la tête hideuse d'un sapajou embarrassé dans une chasuble d'évêque.

1. Bouchardon était mort en 1762. On trouvera dans les *Miscellanea artistiques* un article de Diderot à l'occasion de cette mort.

2. Figures de marbre de 2 pieds 4 pouces, tirées du cabinet de M. de La Live de Jully.

3. Modèle de 3 pieds 6 pouces. Devait être exécuté en grand pour l'église Saint-Roch.

MIGNOT.

222. BAS-RELIEF D'UNE NAÏADE VUE PAR LE DOS [1].

Dos de femme charmant; caractère fluide et coulant, dessin pur, simple et facile.

BRIDAN[2].

223. SAINT BARTHÉLEMY SUR LE POINT D'ÊTRE ÉCORCHÉ [3].

Il a un genou en terre; ses bras sont levés vers le ciel. Il prie sans frayeur, sans émotion. Il offre ses souffrances et sa vie sans regret. Le bourreau a le dos tourné; il a saisi le bras gauche du saint; il l'a serré d'une corde; et il attache cette corde au haut d'un chevalet. Il a bien l'air de son état. Ce couteau qu'il tient dans sa bouche fait frémir. C'est une idée belle comme du Carrache. A cela près, le groupe est très-beau; les formes sont grandes, le dessin correct, les muscles prononcés, justes, et tous les détails bien étudiés.

Je vous ai dit que ce couteau que le bourreau tient dans sa bouche fait frémir; et cela est vrai. Je connais pourtant une idée de peintre plus forte et plus atroce [4]; c'est un vieux prêtre qui aiguise son couteau contre la pierre de l'autel, en attendant que sa victime lui soit livrée. Je ne sais si elle n'est pas de Deshays.

1. Exécuté en pierre, de grandeur naturelle, à la fontaine des Haudriettes, au Marais.

2. Charles-Antoine Bridan, né à Ravières, en Bourgogne, en 1730, mort en 1805.

3. Groupe en plâtre de 3 pieds de haut.

4. J'en connais une troisième, tout aussi belle que celle du Carrache, pillée par Bridan, et celle de Deshays. C'est un boucher suivi de l'agneau qu'il va égorger. Tandis que, de la main droite, il attache le croc auquel il va suspendre sa victime, celle-ci lui lèche la main gauche qui est pendante, et qui tient le couteau meurtrier. Vous prétendez, mon cher philosophe, avoir vu ce touchant tableau de vos yeux en passant par la rue des Boucheries de votre quartier, et moi, je vous soutiens que vous ne l'avez jamais vu que dans votre tête. Il n'en est pas moins beau pour cela, et j'aurais mauvaise opinion d'un peintre à qui cette idée serait venue, et qui n'en saurait pas faire un tableau pathétique. (*Note de Grimm.*)

BERRUER[1].

224. CLÉOBIS ET BITON[2].

Voici un beau, un très-beau morceau! D'abord rien de plus touchant que l'action de deux enfants qui, au défaut de bœufs, s'attellent au chariot de leur mère, et la traînent eux-mêmes au temple de Junon où elle devait sacrifier. Les Anciens récompensaient, éternisaient ces actions. Ah! si j'avais cette voix qui se fait entendre des temps présents et à venir, comme je célébrerais celle qui vient de se passer sous mes yeux! Je vais vous dire cela; vous n'en serez pas moins touché du bas-relief. Les libraires de l'*Encyclopédie* récompensent le domestique du chevalier de Jaucourt[3] d'une somme assez honnête, pour douze ou quinze années de courses relatives à cet ouvrage. Ce domestique, de lui-même, à l'insu de son maître, pense que le mien n'a rien eu; qu'il a plus fatigué que lui, et il vient lui offrir la moitié de sa récompense. Je n'y entends rien, ou cette justice est au-dessus de la piété filiale. Quoi qu'il en soit, revenons à notre bas-relief.

La mère est assise sur le char; elle a sur un de ses genoux un vase de sacrifice; ses deux mains sont posées sur le haut du vase. Son caractère est simple, l'attitude vraie, et la draperie bien entendue. Cela a une odeur d'antiquité qui plaît. Le char est solide et de belle forme. Les deux enfants sont nus, dans le goût sacré du bas-relief, et tirant bien. Mais il faut tout dire; la mère paraît un peu jeune pour d'aussi grands enfants : il fallait là une matrone vénérable par son âge, d'un caractère de tête touchant. Celui des enfants qui est sur le plan de devant a la jambe gauche pleine de vérités de nature, mais l'autre est cassée au-dessous du genou. La tête de l'autre enfant est mal dessinée. Prenez-le par le nez; mettez-le de face, et vous verrez que son oreille, faisant autant de chemin que son nez, se trouvera derrière sa

1. Pierre-François Berruer (Paris, 1733-1797) était agréé de l'Académie depuis 1764.

2. Bas-relief en marbre de 2 pieds 4 pouces de largeur sur 1 pied 8 pouces de hauteur.

3. L'un des collaborateurs les plus actifs de Diderot.

tête. Et puis, ils ont tous deux la physionomie de nos anges. Du reste, ce jeune homme sait amollir et vivifier le marbre. C'est son morceau de réception. Qu'il soit reçu bien vite. Monsieur Phlipot, ouvrez les deux battants.

225. UN VASE DE MARBRE, ORNÉ D'UN BAS-RELIEF D'ENFANTS QUI JOUENT AVEC UN CEP DE VIGNE.

Petit chef-d'œuvre; enfants groupés à ravir, bien larges, jouant bien; un marbre bien mou, bien pétri; le bas-relief bien entendu; et le vase d'une forme! Ce cerceau de marbre blanc qui porte la sculpture est du meilleur effet.

226. PROJET D'UN TOMBEAU.

Un tombeau qui a le caractère lugubre, c'est celui-ci. Figures bien pathétiques, l'une triste et muette, l'autre agissante et parlante. La première est la Pureté, qui pare une urne cinéraire d'une guirlande; l'autre est l'Amitié, qui s'abandonne à sa douleur. Belle draperie, bien poétique, beaux caractères de têtes, belle pensée.

Il y a du même artiste d'autres *Projets de Tombeau*, mais il ne sont pas aussi heureux.

Vous voilà tiré des sculpteurs, et moi aussi. Vous voyez, mon ami, que cent morceaux de sculpture s'expédient à moins de frais que cinq ou six tableaux. Ce sont les ouvrages de sculpture qui transmettent à la postérité les progrès des beaux-arts chez une nation. Le temps anéantit tous les tableaux; la terre conserve les débris du marbre et du bronze. Que nous reste-t-il d'Apelle? rien. Mais, puisque son pinceau égalait les sublimes ciseaux de son temps, l'*Hercule Farnèse*, l'*Apollon du Belvédère*, la *Vénus de Médicis*, le *Gladiateur*, le *Faune*, le *Laocoon*, l'*Athlète expirant* témoignent aujourd'hui de son talent.

Nous avons perdu cette année un habile statuaire; c'est René-Michel Slodtz[1]. Il naquit à Paris, en 1705. Il gagne le prix de l'Académie à vingt-un ans; il part pour Rome; il s'y instruit; il s'y distingue. Je n'ai vu de lui que son *buste d'Iphigé-*

1. Plus connu sous le nom de Michel-Ange Slodtz.

nie et son *Mausolée de Languet*, curé de Saint-Sulpice [1], le plus grand charlatan de son état et de son siècle. La tête en est de toute beauté, et le marbre demande sublimement à Dieu pardon de toutes les friponneries de l'homme. Je ne connais point de scélérat à qui il ne pût inspirer quelque confiance en la miséricorde infinie. Cependant l'Iphigénie l'emporte encore sur ce morceau. Tout y est, et la noblesse de caractère, et le choix des formes, et leur pureté, et la netteté du travail, et l'excellence du goût. Cela est à compter parmi les précieux ouvrages de l'art. Slodtz revint à Paris en 1747. Le petit Coypel, alors premier peintre du roi et dont M. de Tournehem, oncle de Mme de Pompadour, et directeur de l'Académie, était embéguiné, le reçut froidement; et l'artiste resta sans travail. Bonne leçon pour les souverains! S'ils mettent à la tête des arts une espèce, c'est du dégoût qu'ils assurent aux hommes rares, et de la protection aux espèces. Le ciseau tombe des mains de Slodtz, et le voilà livré à la décoration théâtrale, aux catafalques, aux feux d'artifice, et à toutes les puérilités des *menus*. Mais quel est sur l'homme l'effet de son talent ravalé? le chagrin, la mélancolie, la bile épanchée dans le sang, et la mort, comme il arriva à Slodtz en 1764. Son sort rappelle celui du Puget [2]. On vante de Slodtz le *Tombeau du marquis Capponi*, à Florence; une *Tête de Calchas*, et les *Bas-reliefs* du portail de Saint-Sulpice. Il avait su se garantir de l'exactitude froide et de la simplicité affectée, les deux défauts où l'on tombe par une imitation servile de l'antique. Il était entraîné à la manière souple et gracieuse, jusqu'à sacrifier quelquefois la correction du dessin. Il savait travailler le marbre; et on lui accorde peu d'égaux dans l'art de bien draper. Du reste, homme de bien, avec le sceau de l'habile homme, sans jalousie.

En écrivant ce court éloge de Slodtz, je me suis rappelé un fait, qu'il faut que je consigne dans vos fastes. C'était autrefois l'usage de présenter au monarque les morceaux de sculpture des jeunes élèves qui concouraient pour le prix, la pension et l'école de Rome. Un élève de Bouchardon osa lutter contre son

1. Le monument se trouve encore dans cette église.

2. Pour la statue équestre de Louis XIV, que la ville de Marseille voulait ériger à ce prince. Elle fut d'abord demandée au Puget, mais on donna la préférence à un sculpteur médiocre nommé Clérion, qui offrit de la faire à plus bas prix. (Br.

maître, et faire la statue équestre de Louis XV. Ce morceau fut porté à Versailles avec les autres. Le monarque, frappé de la beauté de celui-ci, s'adressant à ses courtisans, leur dit : « Il me semble que j'ai bonne grâce à cheval. » Il n'en fallut pas davantage pour perdre le jeune homme. On le força de briser lui-même son ouvrage, et l'usage d'exposer aux yeux du souverain les morceaux des élèves fut aboli[1]. Sur quoi, mon ami, réfléchissez à votre aise, tandis que je vais vous préparer l'article des graveurs.

LES GRAVEURS.

Si vous pensez, mon ami, que, parmi cette multitude innombrable d'hommes qui tracent des caractères alphabétiques sur le papier, il n'y en a pas un qui n'ait sa manière d'écrire, assez différente d'un autre, pour qu'un expert qui sait son métier n'en puisse attester par serment et former la sentence du juge[2],

1. Ce récit est de tout point authentique, quoique Naigeon le jeune, s'appuyant sur le caractère bienveillant et l'honnêteté de Bouchardon, ait cru devoir le révoquer en doute, dans une des notes manuscrites dont nous avons fait quelquefois usage. Il est confirmé par les renseignements contenus dans une *Notice historique sur Laurent Guyard,* sculpteur chaumontois, extraite des *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Haute-Marne,* rédigée par M. Varney et lue en 1814 (Chaumont, 1860, in-8°). Le jeune élève de Bouchardon, qui avait débuté comme apprenti d'un maréchal ferrant à Langres, avait fait, en 1754, un modèle en ronde bosse du *Roi, à cheval, vêtu à la gauloise.* Ce modèle, exposé avec les autres ouvrages des six pensionnaires de l'École des élèves protégés, avait attiré l'attention du roi. Sur l'expression de sa satisfaction, Mme de Pompadour voulut l'engager à confier à Guyard l'exécution du monument projeté ; mais Guyard lui-même contribua à faire rendre justice à son maître qui continua le travail commencé, mais conserva toujours une certaine rancune contre son élève. Quant à l'Académie, qui voyait dans l'École une rivale, elle ne cessa de faire tous ses efforts pour lui nuire. Voir : *l'École royale des élèves protégés ;* par Louis Courajod. Paris, Dumoulin, 1874, in 8°.

2. Vous prenez mal votre temps, mon cher philosophe, pour me faire croire à la science des écrivains experts et à l'infaillibilité de leurs décisions. L'année passée, je vous aurais peut-être accordé tout ce que vous m'auriez dit là-dessus, et j'aurais fait comme ces sauvages qui, quand ils ont une fois pris leur missionnaire en affection, se font volontiers chrétiens pour lui faire plaisir. Ils trouvent que cela

vous ne serez pas surpris qu'il n'y ait pas un graveur qui n'ait un burin et un faire qui lui soient propres ; et vous ne le serez pas davantage que Mariette reconnaisse tous ces burins et faires particuliers, lorsque vous saurez que Le Blanc, Le Bel [1], ou tel autre joaillier du quai des Orfèvres, a si bien dans sa tête toutes les pierres de quelque importance qu'il a vues dans le commerce, qu'on chercherait vainement à les déguiser à son œil expérimenté, en les faisant repasser sur la meule du lapidaire.

Il y aurait un moyen de se connaître assez promptement en gravure : ce serait de se composer un portefeuille d'estampes choisies pour cette étude. Et ne croyez pas qu'il en fallût beaucoup : le seul *Portrait du maréchal d'Harcourt*, qu'on appelle le *Cadet à la perle*, vous apprendrait comment on traite la plume, la chair, les cheveux, le buffle, la soie, la broderie, le linge, le drap, le métal et le bois. Ce morceau est de Masson, et il est d'un burin hardi. Ajoutez-y les *Pèlerins d'Emmaüs*, qu'on appelle la *Nappe ;* ramassez quelques morceaux d'Edelinck, de Visscher, de Gérard Audran ; n'omettez pas surtout *la Vérité portée par le Temps*, de ce dernier. Ayez pour les petits sujets quelques estampes de Callot et de La Belle ; ce dernier est riche

est si indifférent, qu'il faudrait avoir l'humeur peu obligeante pour résister à ses prières. Mais, en cette année 1766, il m'est impossible de vous rien accorder sur cette prétendue science des écrivains experts. J'ai eu l'occasion de réfléchir sur la méthode de ces gens-là et d'examiner la solidité de leurs prétentions d'après les principes d'un de leurs membres appelé Vallain ; et je vous jure que j'aimerais mieux mourir que d'asseoir, en qualité de juge, la moindre décision en conséquence d'une science aussi arbitraire et aussi conjecturale. Comptez que la jurisprudence d'un peuple est très-barbare lorsqu'elle s'étaie de telles autorités. Cela n'empêche pas que Mariette ne puisse reconnaître le burin de tous les graveurs de Paris ou même de l'Europe ; mettez-en mille, vingt mille, si vous voulez : quelle comparaison avec tous ces milliards d'hommes qui savent tracer des caractères alphabétiques? Leur multitude innombrable rend les combinaisons infinies, et tout homme qui assure que deux écritures ne peuvent être parfaitement semblables me paraît un fou bien téméraire. Ajoutez à la considération du nombre des combinaisons borné par le nombre des graveurs, que communément ils n'ont nul intérêt à déguiser leur manière, et qu'au contraire, dans tous les cas où les experts sont consultés, il y a presque toujours eu intérêt de contrefaire ou de déguiser l'écriture dont ils doivent juger, et vous achèverez de vous convaincre qu'il est impossible de conclure d'un de ces procédés à l'autre. Je vous passerais plus aisément la comparaison du style d'un auteur avec le burin d'un artiste, et je nommerais bien quatre ou cinq écrivains célèbres dont je me ferais fort de reconnaître la manière, quelque peine qu'ils prissent pour la déguiser ; encore serais-je bien fâché d'asseoir sur mon opinion une décision judiciaire. (*Note de Grimm.*)

1. VARIANTE : Jacquemin Lempereur.

et chaud : et puis exercez vos yeux. En attendant que votre portefeuille soit formé, je vais vous ébaucher les premiers linéaments de l'art.

On grave sur les métaux, sur le bois, sur la pierre, sur quelques substances animales, sur le verre, en creux et en relief.

Sculpter, c'est dessiner avec l'ébauchoir et le ciseau ; graver, c'est dessiner, soit avec le burin, soit avec le touret; ciseler, c'est dessiner avec le mattoir et les ciselets. Le dessin est la base d'un grand nombre d'arts, et il est assez commun de dessiner facilement avec quelques-uns de ces instruments, et de s'en acquitter médiocrement avec le crayon. Toutes ces manières de dessiner font le sculpteur, le modeleur, le graveur en taille-douce, le graveur en bois, le graveur en pierres fines, le graveur en médailles, en cachets, et le ciseleur. Il ne s'agit ici que du graveur en taille-douce, du traducteur du peintre.

Le graveur en taille-douce est proprement un prosateur qui se propose de rendre un poëte d'une langue dans une autre. La couleur disparaît. La vérité, le dessin, la composition, les caractères, l'expression, restent.

Il est bien singulier et bien fâcheux que les Grecs, qui avaient la gravure en pierre fine, n'aient pas songé à la gravure en cuivre[1]. Ils avaient des cachets qu'ils imprimaient sur la cire ; et il ne leur vint point en pensée d'étendre cette invention. Songez qu'elle nous aurait conservé les chefs-d'œuvre en peinture des grands maîtres de l'antiquité. Deux découvertes qui se touchent dans l'esprit humain sont quelquefois séparées par des siècles.

Les tableaux sont tous destinés à périr. Le froid, le chaud, l'air et les vers en ont déjà beaucoup détruit. C'est à la gravure à sauver ce qui peut en être conservé. Les peintres, s'ils étaient

1. Je crois que l'invention de la gravure en cuivre tenait moins à la gravure en pierre fine qu'à l'invention du papier, qui manquait aux Anciens, car, sur quoi auraient-ils déposé l'estampe gravée en cuivre? L'invention de l'imprimerie entraîna ensuite celle de la gravure en cuivre, qui était tout contre *. C'est cet art de transformer les vieux chiffons de linge en papier, dont l'invention se perd dans l'obscurité des siècles lointains, qui a changé la face de l'esprit humain ; mais nous ne jouissons encore que du plus faible de ses bienfaits : c'est dans huit ou dix siècles qu'il faudra voir ses effets sur les hommes. (*Note de Grimm.*)

* C'est proprement le contraire qui eut lieu.

un peu jaloux de leur gloire, ne devraient donc pas perdre de vue le graveur.

Raphaël corrigeait lui-même le trait de Marc-Antoine.

Un excellent auteur, qui tombe entre les mains d'un mauvais traducteur, Homère entre les mains d'un Bitaubé[1], est perdu. Un auteur médiocre, qui a le bonheur de rencontrer un bon traducteur, Lucain un Marmontel, a tout à gagner. Il en est de même du peintre et du graveur, surtout si le premier n'a point de couleur. La gravure tue le peintre qui n'est que coloriste. La traduction tue l'auteur qui n'a que du style.

En qualité de traducteur d'un peintre, le graveur doit montrer le talent et le style de son original. On ne grave point Raphaël comme le Guerchin, le Guerchin comme le Dominiquin, le Dominiquin comme Rubens, ni Rubens comme Michel-Ange. Lorsque le graveur a été un homme intelligent, au premier aspect de l'estampe, la manière du peintre est sentie.

Entre les peintres, l'un demande un burin franc, une touche hardie, un ensemble chaud et libre. Un autre veut être plus fini, plus moelleux, plus suave, plus fondu de contours, demande une touche plus indécise; et ne croyez pas que ces différences soient incompatibles avec la bonne gravure. L'esquisse même a sa manière, qui n'est pas celle de l'ébauche.

Si quelques principes réfléchis n'éclairent pas le graveur; s'il ne sait pas analyser ce qu'il copie, il n'aura jamais qu'une routine qu'il mettra à tout; et pour une estampe passable, où sa routine s'accordera avec la manière du peintre, il en fera mille mauvaises.

Lorsque vous jetterez les yeux sur une gravure, et que vous y verrez les mêmes objets traités diversement, vous n'attribuerez donc pas cette variété à un goût arbitraire, bizarre et fantasque. C'est la suite du genre de peinture; c'est la convenance du sujet. C'est qu'un même genre de peinture, un même sujet, ont offert des oppositions, des tons de couleurs, des effets de lumière, qui ont entraîné des travaux opposés.

Ne pensez pas qu'un graveur rende tout également bien.

1. Cette personnalité manque dans l'édition de l'an IV. Il en est de même de celle qui concerne Marmontel.

Baléchou[1], qui sait conserver aux eaux la transparence des eaux de Vernet, fait des montagnes de velours.

N'estimez ni un travail propre, égal et servilement conduit, ni un travail libertin et déréglé. Il n'y a là que de la patience; ici, que de la paresse ou même de l'insuffisance.

Il y a des artistes qui affectent une gravure losange; d'autres une gravure carrée. Dans la gravure losange, les tailles dominantes, qui établissent les formes, les ombres, ou les demi-teintes, se croisent obliquement. Dans la gravure carrée, elles se coupent à angles droits. Si l'on place les unes sur les autres des tailles trop losanges, ces figures trop allongées en un sens, trop étroites dans l'autre, produiront une infinité de petits blancs qui s'enfileront de suite, et qui interrompront, surtout dans les masses d'ombre, la tranquillité et le sourd qu'elles demandent.

Les uns gravent serré; d'autres gravent lâche. La gravure serrée peint mieux, donne de la douceur. La gravure lâche alourdit, ôte la souplesse, et fatigue l'œil. Ce sont deux étoffes, l'une tramée gros, et l'autre tramée fin. La dernière est la précieuse.

C'est par les entre-tailles qu'on caractérise les métaux, les eaux, la soie, les surfaces polies et luisantes. Il y a des tailles en points. Il y a des points semés dans les tailles. Les points empâtent les chairs. Il y a des points ronds et des points couchés, qu'on entremêle selon les effets à produire.

Si l'on forme avec une pointe aiguë des traits ou des hachures, sans recourir ni à l'eau-forte, ni au burin, cela s'appelle graver à la pointe sèche. La pointe sèche ouvre le cuivre, sans en rien détacher. On l'emploie dans le fini, aux objets les plus tendres, les plus légers, aux ciels, aux lointains; et son travail, contrastant avec celui de l'eau-forte et du burin, est toujours heureux et piquant.

Si, dans la gravure à l'eau-forte, cette esclave capricieuse du graveur a tracé une taille peu profonde, et qui ait encore le défaut d'être plus large que profonde, attendez-vous à voir cet endroit gris relativement au travail du burin. L'eau-forte fait la

1. Baléchou, né à Arles en 1715, mourut à Avignon cette même année 1765. On recherche de lui les *Baigneuses*, le *Calme* et la *Tempête* d'après Vernet, la *Sainte Geneviève* d'après Carle Van Loo, et un portrait d'Auguste, roi de Pologne.

joie ou le désespoir de l'artiste, dont elle allonge ou abrége l'ouvrage tandis qu'il dort. Si elle a trop mordu, et que la taille soit aussi profonde que large; la taille prenant autant de noir dans son milieu que sur ses bords, le pauvre imprimeur en taille-douce aura beau fatiguer son bras et user la peau de sa main à frotter sa planche, le ton sera aigre, noir, dur, surtout dans les demi-teintes.

S'il arrive aux tailles de prendre trop de largeur, les espaces blancs resserrés se confondront. Tout le travail du burin n'empêchera ni l'âcreté ni les crevasses. Que l'artiste tienne ses lumières larges, il sera toujours maître de les restreindre.

Si vous attachez vos yeux sur une gravure faite d'intelligence, vous y discernerez la taille de l'ébauche dominante sur les travaux du fini.

Ce sont les secondes et troisièmes tailles qui donnent à la peau sa mollesse. Voyez les points se serrer vers les ombres: voyez-les s'écarter vers la lumière; regardez chaque point comme un rayon de lumière éteint. Les points ne se sèment pas indistinctement; ils correspondent toujours à l'intervalle vide et blanc de deux points collatéraux.

Laissez-moi dire, mon ami. C'est à l'aide de ces petits détails techniques que vous saurez pourquoi telle estampe vous plaît, telle autre vous déplaît, et pourquoi votre œil se récrée ici et s'afflige là.

Porter les touches à leur dernier degré de vigueur, est le dernier soin de l'artiste. Un principe commun au dessin, à la peinture et à la gravure, c'est que les plus grands bruns ne peuvent être amenés que par gradation.

L'eau-forte est heureuse lorsqu'elle laisse peu d'ouvrage au burin, surtout dans les petits sujets. Le burin grave et sérieux ne badine pas comme la pointe. Qu'il ne se mêle que de l'accord général.

Je dirais au graveur : Que les formes soient bien rendues par vos tailles; que celles-ci dégradent donc scrupuleusement selon les plans des objets; que celles qui précèdent commandent toujours celles qui suivent; que les endroits de demi-teinte auprès des lumières soient moins chargés de tailles que les reflets et les ombres; que les premières, secondes et troisièmes fassent avancer ou fuir de plus en plus, que chaque

chose ait son travail propre; que la figure, le paysage, l'eau, les draperies, les métaux en soient caractérisés. Produisez le plus d'effet avec le moins de copeaux.

Un mot encore, mon ami, de la gravure noire et de la gravure au crayon, et je vous laisse.

La gravure noire[1] consiste à couvrir toute une surface de petits points noirs qu'on adoucit, affaiblit, amatit, efface. De là les ombres, les reflets, les teintes, les demi-teintes, le jour et la nuit. Dans la taille-douce, tout est éclairé, le travail introduit l'ombre et la nuit. Dans la gravure noire, la nuit est profonde. Le travail fait poindre le jour dans cette nuit.

La gravure au crayon est l'art d'imiter les dessins au crayon. Belle invention, qui a sur tous les genres de gravure l'avantage de fournir des exemples à copier aux élèves. Celui qui dessine d'après la taille-douce, se fait une manière dure, sèche et arrangée.

Le procédé de la gravure au crayon diffère peu de celui de la manière noire. Ce sont des points variés, sans ordre, qu'on laisse séparés, ou qu'on unit en les écrasant; travail qui imite la neige, et donne à l'estampe l'air d'un papier sur les petites éminences duquel le crayon a déposé ses molécules. C'est un nommé *François* qui l'a inventée; celui qui l'à perfectionnée s'appelle *Demarteau*[2].

La gravure conserve et multiplie les tableaux; la gravure au crayon multiplie et transmet les dessins.

Je ne dirai de la gravure en médaille qu'une chose, c'est que la gloire des souverains est intéressée à l'encourager. Les beaux médaillons, les belles monnaies seront un lustre de plus à leurs règnes. Plus ils auront exécuté de grandes choses, plus ils ont

1. Les Anglais sont nos maîtres dans la gravure en noir; il se fait à Londres de très-beaux ouvrages en ce genre. A Paris, on ne grave point du tout en manière noire (1766). Nos artistes n'en font pas même de cas; ils prétendent qu'elle manque de vigueur et de force. Je crois qu'ils poussent leur aversion trop loin, et qu'il est des sujets tendres et doux auxquels cette gravure convient merveilleusement. (D.)

2. Ces deux graveurs se sont disputé l'honneur de cette invention, qui leur appartient peut-être à tous deux. Au reste, voilà une véritable invention, que nous avons vue se faire sous nos yeux, sans que personne ait presque daigné en parler. tandis que la peinture encaustique, qui n'a pas fait faire un tableau médiocre, s'est fait prôner deux ou trois ans de suite. Cette manière d'imiter les dessins au crayon par la gravure influera sensiblement sur les progrès de l'art en Europe, et sera d'une utilité infinie. Elle mérite de faire époque dans l'histoire de l'art. (D.)

droit de penser que les hommes à venir seront curieux de voir les images de ceux dont l'histoire leur transmettra les hauts faits.

Passons maintenant aux morceaux de gravure qu'on a exposés au Salon cette année.

COCHIN.

Il y a de Cochin un *Frontispice pour l'Encyclopédie.*

228. DESSIN DESTINÉ A SERVIR DE FRONTISPICE AU LIVRE DE « L'ENCYCLOPÉDIE. »

C'est un morceau très-ingénieusement composé. On voit en haut la Vérité entre la Raison et l'Imagination ; la Raison qui cherche à lui arracher son voile; l'Imagination qui se prépare à l'embellir. Au-dessous de ce groupe, une foule de philosophes spéculatifs; plus bas, la troupe des artistes. Les philosophes ont les yeux attachés sur la Vérité; la Métaphysique orgueilleuse cherche moins à la voir qu'à la deviner. La Théologie lui tourne le dos, et attend sa lumière d'en haut. Il y a certainement dans cette composition une grande variété de caractères et d'expressions. Mais les plans n'avancent, ne reculent pas assez. Le plus élevé devrait se perdre dans l'enfoncement; le suivant venir un peu sur le devant ; le troisième y être tout à fait. Si la gravure réussit à corriger ce défaut, le morceau sera parfait[1].

229. 230. PLUSIEURS MORCEAUX ALLÉGORIQUES, RELATIFS A DES ÉVÉNEMENTS PASSÉS SOUS LES RÈGNES DE NOS ROIS.

L'esprit, la raison, le pittoresque, tout y est, et les têtes, et les expressions, et l'ensemble des figures, et la composition. Cet artiste, homme de plaisir, grand dessinateur, autrefois graveur du premier ordre, n'aurait fait que ces dessins[2], qu'ils suffiraient pour lui assurer une réputation solide.

1. Ce dessin a été gravé in-fol., en 1772, par B.-L. Prevost, et in-4° par C. Boily.

2. Il a fait depuis une estampe à l'honneur de feu Mgr le Dauphin. On voit, en haut, les armes de ce prince, rayonnantes de gloire; au bas, la mort, qui a

LE BAS[1].

C'est lui qui a porté le coup mortel à la bonne gravure parmi nous, par une manière qui lui est propre, dont l'effet est séduisant, et que tous les jeunes élèves se sont efforcés d'imiter inutilement. Il a publié :

déchiré un grand voile qui dérobait un nombreux cortége de vertus désignées par leurs attributs; à droite et à gauche, il y a les lambeaux du voile déchiré. Cette idée est ingénieuse. L'auteur a demandé à M. Diderot une inscription pour cette estampe, et celui-ci lui a donné à choisir entre les trois suivantes :

Scindit se nubes, et in æthera purgat apertum.

C'est ce que Virgile dit d'Énée, lorsque, le nuage s'étant ouvert, il parut aux yeux des Carthaginois.

Ou bien celle-ci, qui paraît faite exprès pour l'estampe :

...Velum
Scinditur, et vitæ gloria morte patet.
(*Vers d'*Ausone.)

Ou bien ce vers-ci, de la fabrique du philosophe :

La mort a révélé le secret de sa vie.

Ce vers me paraît aussi beau que simple.

L'inscription qu'on a faite pour le mausolée du comte de Caylus est d'un caractère un peu différent. Vous savez que ce célèbre amateur a ordonné, par son testament, de mettre sur sa tombe une urne étrusque, sans autres accessoires. La fabrique de la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois s'occupe actuellement de ce monument, et l'agent de la fabrique, ayant trouvé l'autre jour un philosophe dans la rue, lui dit : « Vous devriez bien nous donner une inscription pour l'urne du comte de Caylus. — Eh bien! lui répond tout aussitôt le philosophe*, mettez-y ces deux vers :

« Ci-gît un antiquaire acariâtre et brusque.
« Ah! qu'il est bien logé dans cette cruche étrusque! »

(*Note de Grimm.*)

1. Jacques-Philippe Le Bas (Paris, 1707-1783), élève d'Hérisset. Il était alors académicien.

* Nous savons que ce philosophe est Diderot, qui avoue lui-même cette boutade dans une lettre à Falconet, en ces termes : « Si l'on vous dit que ces deux vers sont de moi, c'est une médisance. » — On les a attribués aussi à Marmontel.

230. QUATRE ESTAMPES DE LA TROISIÈME SUITE DES PORTS DE FRANCE DE VERNET, GRAVÉS EN SOCIÉTÉ AVEC M. COCHIN.

C'est Cochin qui a fait les figures; et c'est ce qu'il y a de bien. Ces associés n'ont pas pleuré bien amèrement la mort de Baléchou.

WILLE.

Il est le seul qui sache allier la fermeté avec le moelleux du burin. Il n'y a non plus que lui qui sache rendre les petites têtes.

233. MUSICIENS AMBULANTS.

Ces musiciens ambulants d'après le tableau de Dietrich, bien, très-bien.

ROETTIERS[1].

235. MÉDAILLES ET JETONS,

Qu'on ne saurait regarder, quand on a vu un grand bronze, ou une pierre gravée antique.

FLIPART[2].

Rien qui vaille. Ah! Baléchou, *ubi, ubi es!*

MOITTE[3].

On ne saurait plus mauvais. Son *Donneur de sérénade* et sa

1. Il est désigné au livret sous le nom de « Roettiers le fils, » académicien, graveur général des monnaies, en survivance.

2. Jean-Jacques Flipart (Paris, 1723-1789), qui a gravé surtout d'après Greuze, Vien et Boucher, n'était encore qu'agréé,

3. Pierre-Étienne Moitte (Paris, 1722-1780), qui a gravé d'après La Tour et Restout.

Paresseuse (nos 241, 242), d'après Greuze, presque supportables. Quant au *Monument de Reims* (nos 239-240), conduit et corrigé par Cochin, très-complétement raté[1]. La figure du monarque, raide et marchant sur les talons, défauts du bronze; trous et noirs dans les lumières; et les devants et les fuyants, et l'architecture du fond attachés au piédestal.

1. Si l'estampe du *Monument de Reims* n'est pas venue à bien sous le burin de M. Moitte, il faut convenir aussi que l'original en bronze n'est pas sorti heureusement des mains du bon Pigalle. La figure du roi, qui est pédestre, est absolument manquée. Le roi a l'air d'un charretier; il est ignoble et lourd, et il faut avoir un talent tout particulier de manquer une figure, pour donner au roi l'air ignoble. Des deux figures, celle du *Citoyen* qui se repose sur un ballot a été jugée admirable, et elle est sans doute modelée supérieurement et pleine de détails de nature précieux. Mais, à ne considérer que la partie idéale, qu'est-ce qu'une grande figure toute nue, qui, se reposant sur un ballot, doit exprimer la sécurité dont on jouit sous le règne de Louis XV? Pourquoi l'appelez-vous citoyen? Il a l'air d'un gros crocheteur. Pourquoi est-il nu? Est-ce que, dans nos pays froids, on voit les citoyens se reposer tout nus, vers le soir, dans les grandes chaleurs? Cela serait bon, si la scène était en Grèce ou aux extrémités de l'Italie. Vous dites qu'on ne peut rien faire de nos habits, surtout en bronze. Je le sais. Tâchez donc d'arranger le bon sens et le costume ensemble. Ce que je sais, c'est que les Anciens le faisaient et ne souffraient jamais rien contre le sens commun, et qu'on remarque un jugement profond dans tous leurs ouvrages, qualité précieuse et rare parmi les modernes. L'autre figure du *Monument de Reims* est allégorique : c'est la *France* qui conduit un lion par sa crinière. Figure froide; confusion de figures vraies et allégoriques que le bon goût condamne avec raison. Il est certain que l'abbé Gougenot * n'a pas été heureux dans le choix du sujet de ce monument, et que l'exécution du bon Pigalle répond assez exactement à la froide conception du compère. Le bon Pigalle aurait mieux fait de suivre l'idée de M. Diderot. Celui-ci proposait de mettre trois figures autour du piédestal de la figure du roi. D'un côté, le *Citoyen,* que j'aurais demandé autrement et plus heureusement caractérisé, de l'autre, un *Laboureur* s'appuyant sur le soc de sa charrue ou, ce que j'aime beaucoup mieux, sur les cornes de son bœuf. Groupe superbe! plus beau que celui d'un sacrifice, puisque enfin celui-ci ne peut rappeler que des idées fausses et superstitieuses, tandis que le premier réveille les idées touchantes de prospérité publique et d'aisance procurée par le travail, avec la simplicité et l'innocence des mœurs rustiques. Sur le devant, le philosophe plaçait une *Mère de famille* allaitant un enfant. La belle figure encore! Par ces trois figures, il indiquait sans effort, sans allégorie, les trois signes caractéristiques de la félicité publique sous le règne d'un bon roi, l'état florissant de la population, de l'agriculture et du commerce, et il y avait là de quoi faire un monument sublime, si, ce que j'ai peine à croire, il est possible qu'un artiste exécute d'une manière sublime ce qu'il n'a pas conçu lui-même. (*Note de Grimm.*)

* L'abbé Gougenot, conseiller au Grand Conseil, était un des inspirateurs habituels de Greuze et de Pigalle. Il a écrit, comme Diderot, mais autrement que lui, beaucoup de lettres et de critiques sur les Salons, en gardant l'anonyme.

BEAUVARLET[1].

245. DEUX PETITS ENFANTS QUI TIENNENT LES PATTES D'UN CHIEN SUR UNE GUITARE.

Gravure large et facile. Pour l'*Offrande à Vénus*, d'après Vien, rien de la finesse de dessin du tableau. La *Conversation espagnole* et la *Lecture* de Van Loo[2], dessinés pour être mis sur cuivre, mous de touche, et les caractères de tête honnêtement ratés. L'artiste pouvait se dispenser d'avertir qu'ils n'étaient pas originaux.

LEMPEREUR[3], MELINI[4], ALIAMET[5],

De communi martyrum.

Rien à leur dire; pas même qu'ils tâchent d'être meilleurs. Ils en sont là; il faut qu'ils y restent.

DUVIVIER[6].

Beaucoup de *Médailles* (n° 256). Prenez l'*Inauguration de la statue de Louis XV à Paris*; l'*Ambassadeur turc présentant ses lettres de créance*; le *Buste de la princesse Troubetskoï*, avec le revers; son *Tombeau environné de cyprès*; et envoyez le reste à la mitraille.

1. Jacques-François Beauvarlet, né à Abbeville en 1731, mort à Paris en 1793, était académicien depuis 1762.

2. Ce sont les deux tableaux appartenant à Mme Geoffrin, qui sont déjà célèbres et comptés parmi les meilleurs ouvrages de Carle Van Loo. Les dessins de M. Beauvarlet m'ont paru bien froids. (*Note de Grimm.*)

3. Simon Lempereur (Paris, 1728-1808) était agréé depuis 1765. Il avait, à ce Salon, trois pièces d'après Carle Van Loo, Pierre et Watelet.

4. Était agréé.

5. Jacques Aliamet, élève de Le Bas, né à Abbeville le 30 novembre 1723, mort à Paris le 29 mai 1782, était agréé depuis 1762, mais ne fut point académicien.

6. P.-Simon-Benjamin Duvivier, graveur en médailles (Paris, 1730-1819). Il fut académicien; il était agréé en 1765.

STRANGE[1].

Il a gravé la *Justice* et la *Mansuétude*, d'après Raphaël. Pourquoi lui reprocherais-je d'avoir altéré le dessin de Raphaël? De plus habiles que lui en ont fait autant.

COZETTE[2].

TAPISSERIE.

Deux morceaux en tapisserie; le *Portrait de Paris de Montmartel*, d'après le pastel de La Tour; c'est à s'y tromper. C'est le tableau. Un médaillon de la *Peinture*, d'après Van Loo[3]. Ma foi, si quelqu'un discerne à quatre pas le tableau du morceau de tapisserie, je les lui donne tous deux. Les Chinois ont substitué aux laines teintes, dont l'air, ce terrible débouilli, ne tarde pas à manger les couleurs, les plumes des oiseaux qui sont plus éclatantes, plus durables, et qui fournissent à toutes les nuances. Et

Laus Deo, pax vivis, requies defunctis.

Après avoir décrit et jugé quatre à cinq cents tableaux, finissons par produire nos titres; nous devons cette satisfaction aux artistes que nous avons maltraités; nous la devons aux personnes à qui ces feuilles sont destinées. C'est peut-être un moyen d'adoucir la critique sévère que nous avons faite de plusieurs productions, que d'exposer franchement les motifs de confiance qu'on peut avoir dans nos jugements. Pour cet effet, nous oserons donner un petit *Traité de peinture*, et parler à

1. Sir Robert Strange, né aux îles Orcades en 1721, mort à Londres en 1792. Il était agréé en 1765.

2. Né à Paris ou à Vitry en 1713, était l'un des maîtres tapissiers du roi à la manufacture des Gobelins. Il travailla en basse lisse de 1736 à 1749, et en haute lisse de 1749 à 1792. En 1792, il fut conservé, ainsi que son fils, comme simple chef d'atelier. Il vivait encore en 1797.

3. Il faisait partie du cabinet de M. de Marigny.

notre manière et selon la mesure de nos connaissances, du dessin, de la couleur, du clair-obscur, de l'expression et de la composition[1].

1. Ce paragraphe manque dans l'édition de l'an IV.

ESSAI

SUR LA PEINTURE

POUR FAIRE SUITE AU SALON DE 1765

NOTICE PRÉLIMINAIRE

Lorsque parut, en l'an IV, l'*Essai sur la peinture*, la *Décade philosophique* (n° du 30 janvier 1796, t. VIII) le salua de l'article suivant :

« Dans cet *Essai*, on voit Diderot tel qu'il était : on le trouve là sans apprêt, sans toilette, en bonnet de nuit enfin, et c'est ainsi qu'on aime à trouver quelquefois les grands hommes. Ceux qui l'ont entendu converser, dit un journaliste qui, si je ne me trompe, était des mêmes sociétés que lui, n'ont qu'à ouvrir au hasard un des feuillets de ce livre; ils croiront l'entendre parler. Ceux qui ne l'ont pas connu concevront quel était ce mélange de bonhomie, d'élévation, de grâces piquantes et nobles, de popularité un peu cynique, cette subtilité d'idées, cette familiarité extrême de tournures et d'images qui caractérisaient ce philosophe. Il en portait le titre, sans préjudice pour sa gaieté. Sa belle tête, ses yeux d'un feu doux et céleste, promettaient les discours de Platon ; ce n'était quelquefois que l'auteur des *Bijoux indiscrets*.

. . . .

« Mais pourquoi a-t-on tardé jusqu'à ce jour à publier un ouvrage digne de son auteur, et qui sert si bien à le faire connaître ? Pourquoi cet ami Grimm, à qui il était adressé, l'a-t-il si longtemps gardé dans son portefeuille ? C'est ce que l'éditeur n'a point daigné nous dire. Ne cherchons point à pénétrer le secret. »

L'auteur, qui signait A. D., et qui regrettait en terminant de n'avoir pas vu Diderot, nous paraît avoir assez bien croqué la physionomie du philosophe en en faisant ressortir les contrastes. En tout cas, sa courte notice nous aurait suffi, si Naigeon, à son tour, n'avait pas, en 1798, écrit la sienne, que voici :

« Cet *Essai*, où Diderot, entraîné, pressé, pour ainsi dire, par cette

foule d'idées qui s'accumulaient tumultueusement dans sa tête, après une longue et forte méditation, ne suit d'autre ordre que celui même dans lequel ses pensées se sont offertes à son esprit; cet *Essai*, où l'on remarque, comme dans tous les pas de l'auteur, un génie original qui, dédaignant les sentiers battus où il n'y a guère que des préjugés, des erreurs ou des vérités communes à recueillir, s'ouvre partout de nouvelles routes, est d'autant plus digne de l'attention des lecteurs, que Diderot y discute, éclaircit, résout avec autant d'élégance que de précision plusieurs questions très-compliquées, très-difficiles, et que ses résultats ont encore cette indépendance et cette généralité qui, en philosophie rationnelle, comme dans les sciences exactes, sont un des caractères des grandes conceptions et des vérités fécondes.

« Il est évident qu'une bonne théorie de tous les beaux-arts, ou de tous les genres d'imitation, une fois trouvée, le *Traité du Beau* serait bien avancé. Mais ce qui n'est pas moins certain, c'est que ces deux sujets, sur lesquels la plupart des littérateurs n'ont dit que des choses vagues, et qui ne portent aucune lumière dans l'esprit, ne peuvent être approfondis que par un philosophe, qui réunisse à des connaissances très-diverses et à une sagacité peu commune, un goût pur et sévère, un sentiment exquis du beau et une étude réfléchie des grands modèles comparés entre eux. Diderot, qui, depuis plusieurs années, avait tourné toutes ses observations, toutes ses pensées vers cette matière abstraite, me paraît l'avoir considérée sous son vrai point de vue et dans tous ses rapports. Le problème, tel qu'il l'avait conçu et qu'il se l'était proposé, était embarrassé de plusieurs inconnues qu'il fallait dégager, pour arriver à une solution directe et générale : c'est ce qui a produit, outre ses différents *Salons*[1], dont, à l'exception de quelques mots, de quelques lignes de mauvais goût qu'on ferait disparaître d'un trait de plume, la lecture est si agréable, cet excellent Traité de peinture, qu'on peut regarder comme un chef-d'œuvre en ce genre, et ce qu'on a écrit de plus ingénieux, de plus exact et de plus profond sur la partie purement spéculative de ce bel art. Je ne sais si ces littérateurs, qui n'ont pas honte d'inscrire aujourd'hui leurs noms sur la liste des détracteurs de la philosophie, et de ces hommes si justement célèbres, qui font seuls toute la gloire de ce siècle; je ne sais, dis-je, si ces modernes Zoïles, ces dignes successeurs des Fréron, des Palissot, des Clément, qui, tous les jours, dans leurs leçons ou dans un journal à peu près aussi utile, déchirent[2], avec une fureur plus ridicule que dangereuse, les ouvrages

1. Le premier est de l'année 1759. (N.)

2. Voyez dans le journal de *la Clef du Cabinet des Souverains* plusieurs articles de Fontanes et le *Mémorial* de frère La Harpe. (N.)

de Diderot, et insultent sans pudeur à sa mémoire, sont assez instruits pour entendre cet *Essai,* et pour en sentir tout le prix; mais je suis bien sûr qu'il n'en est pas un seul parmi eux qui soit capable d'en écrire une page. »

L'*Essai sur la peinture* fut traduit en allemand presque au moment de son apparition, en 1797, par Karl-Friedrich Cramer, qui se qualifiait sur le titre d'imprimeur et de libraire allemand, à Paris. Cette traduction fut éditée chez Hartknoch, à Riga. De son côté, Gœthe reprit ce travail à son tour, en l'accompagnant de notes et d'éclaircissements. Ces éclaircissements roulent, pour la plupart, sur des expressions dont Gœthe conteste l'exactitude ou qu'il essaye d'expliquer aux Allemands. Il y joint les motifs de ses dissidences avec Diderot sur certains points, notamment sur la couleur, à propos de laquelle il avait ses idées particulières que l'on connaît. Il ne nous a pas paru indispensable de traduire ce commentaire, qui aurait cependant sa raison d'être dans une édition spéciale de l'*Essai sur la peinture.*

Dans son Avertissement, Gœthe s'exprime ainsi : « J'étais dans ces dispositions..., quand l'*Essai* de Diderot *sur la peinture* me tomba pour la seconde fois entre les mains. Je m'entretiens de nouveau avec l'écrivain, je le reprends quand il s'écarte du chemin que je tiens pour bon; je me réjouis quand nous nous retrouvons d'accord; je me fâche contre ses paradoxes; je me récrée à voir la promptitude de son coup d'œil; sa parole m'entraîne, le combat devient vif, et j'ai sans difficulté le dernier mot, puisque j'ai affaire à un adversaire mort.

« Je rentre ensuite en moi-même. Je remarque que cet ouvrage est écrit depuis déjà trente ans, que les assertions paradoxales dirigées à dessein contre les maniéristes pédantesques de l'école française sont jugées; que le but qu'elles visaient n'existe plus, et que ce petit ouvrage a plus besoin d'un commentateur historique qu'il ne demande un adversaire... »

Dans sa correspondance avec Schiller, Gœthe montre qu'il avait cédé d'abord plus facilement à la séduction. En lui parlant de l'*Essai* qu'il lui avait communiqué en même temps que les *Observations sur le Salon de 1765,* il lui dit (10 décembre 1796) : « J'espère que l'ouvrage de Diderot que je vous ai envoyé hier vous fera plaisir. » Et (17 décembre 1796) : « Quant à Diderot, vous pouvez le garder encore: c'est un magnifique ouvrage qui parle plus utilement encore au poëte qu'au peintre, quoique pour ce dernier il soit un puissant flambeau. »

Cette nouvelle preuve de l'influence exercée par Diderot sur les plus grands génies de l'Allemagne, ajoutée à celles que nous avons

déjà signalées, nous servira plus tard d'argument en faveur de la portée de ses vues philosophiques, qui se sont développées chez nos voisins, pendant qu'on les décriait et les oubliait chez nous. Pour le moment, nous ne voulons retenir des paroles de Gœthe que celles que nous avons citées plus haut et en les appliquant à l'œuvre entière de Diderot. Nous dirons à notre tour : L'heure du combat n'est-elle point passée ? L'heure de l'histoire n'est-elle point venue?

ESSAI

SUR LA PEINTURE

CHAPITRE PREMIER.

Mes pensées bizarres sur le dessin.

La nature ne fait rien d'incorrect[1]. Toute forme, belle ou laide, a sa cause; et, de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être.

Voyez cette femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse. L'accroissement successif de l'orbe n'a plus distendu ses paupières; elles sont rentrées dans la cavité que l'absence de l'organe a creusée; elles se sont rapetissées. Celles d'en haut ont entraîné les sourcils; celles d'en bas ont fait remonter légèrement les joues, la lèvre supérieure s'est ressentie de ce mouvement, et s'est relevée; l'altération a affecté toutes les parties du visage, selon qu'elles étaient plus éloignées ou plus voisines du lieu principal de l'accident. Mais croyez-vous que la difformité se soit renfermée dans l'ovale? croyez-vous que le cou en ait été tout à fait garanti? et les épaules et la gorge? Oui bien, pour vos yeux et les miens. Mais appelez la nature; présentez-lui ce cou, ces épaules, cette gorge, et la nature dira: « Cela c'est le cou, ce sont les épaules, c'est la gorge d'une femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse. »

Tournez vos regards sur cet homme, dont le dos et la poi-

1. Ici, Gœthe fait remarquer avec justesse, à notre avis, que ce n'est pas *incorrect*, mais *inconséquent* qu'il eût fallu dire.

trine ont pris une forme convexe. Tandis que les cartilages antérieurs du cou s'allongeaient, les vertèbres postérieures s'en affaissaient; la tête s'est renversée, les mains se sont redressées à l'articulation du poignet, les coudes se sont portés en arrière, tous les membres ont cherché le centre de gravité commun, qui convenait le mieux à ce système hétéroclite; le visage en a pris un air de contrainte et de peine. Couvrez cette figure; n'en montrez que les pieds à la nature; et la nature dira, sans hésiter : « Ces pieds sont ceux d'un bossu. »

Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus l'imitation serait parfaite et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits.

Malgré l'ignorance des effets et des causes, et les règles de convention qui en ont été les suites, j'ai peine à douter qu'un artiste qui oserait négliger ces règles, pour s'assujettir à une imitation rigoureuse de la nature, ne fût souvent justifié de ses pieds trop gros, de ses jambes courtes, de ses genoux gonflés, de ses têtes lourdes et pesantes, par ce tact fin que nous tenons de l'observation continue des phénomènes, et qui nous ferait sentir une liaison secrète, un enchaînement nécessaire entre ces difformités.

Un nez tors, en nature, n'offense point, parce tout se tient; on est conduit à cette difformité par de petites altérations adjacentes qui l'amènent et la sauvent. Tordez le nez à l'Antinoüs. en laissant le reste tel qu'il est, ce nez sera mal. Pourquoi? c'est que l'Antinoüs n'aura pas le nez tors, mais cassé.

Nous disons d'un homme qui passe dans la rue, qu'il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles; mais selon la nature, c'est autre chose. Nous disons d'une statue, qu'elle est dans les proportions les plus belles. Oui, d'après nos pauvres règles; mais selon la nature?

Qu'il me soit permis de transporter le voile de mon bossu sur la Vénus de Médicis, et de ne laisser apercevoir que l'extrémité de son pied. Si, sur l'extrémité de ce pied, la nature, évoquée derechef, se chargeait d'achever la figure, vous seriez peut-être surpris de ne voir naître sous ses crayons que quelque monstre hideux et contrefait. Mais si une chose me surprenait, moi, c'est qu'il en arrivât autrement.

Une figure humaine est un système trop composé, pour que les suites d'une inconséquence insensible dans son principe ne jettent pas la production de l'art la plus parfaite à mille lieues de l'œuvre de Nature.

Si j'étais initié dans les mystères de l'art, je saurais peut-être jusqu'où l'artiste doit s'assujettir aux proportions reçues, et je vous le dirais. Mais ce que je sais, c'est qu'elles ne tiennent point contre le despotisme de la nature, et que l'âge et la condition en entraînent le sacrifice en cent manières diverses. Je n'ai jamais entendu accuser une figure d'être mal dessinée, lorsqu'elle montrait bien, dans son organisation extérieure, l'âge et l'habitude ou la facilité de remplir ses fonctions journalières. Ce sont ces fonctions qui déterminent et la grandeur entière de la figure, et la vraie proportion de chaque membre, et leur ensemble : c'est de là que je vois sortir, et l'enfant, et l'homme adulte, et le vieillard, et l'homme sauvage, et l'homme policé, et le magistrat, et le militaire, et le portefaix. S'il y avait une figure difficile à trouver, ce serait celle d'un homme de vingt-cinq ans, qui serait né subitement du limon de la terre, et qui n'aurait encore rien fait ; mais cet homme est une chimère.

L'enfance est presque une caricature ; j'en dis autant de la vieillesse. L'enfant est une masse informe et fluide, qui cherche à se développer ; le vieillard, une autre masse informe et sèche, qui rentre en elle-même, et tend à se réduire à rien. Ce n'est que dans l'intervalle de ces deux âges, depuis le commencement de la parfaite adolescence jusqu'au sortir de la virilité, que l'artiste s'assujettit à la pureté, à la précision rigoureuse du trait, et que le *poco più* ou *poco meno*, le trait en dedans ou en dehors fait défaut ou beauté.

Vous me direz : Quels que soient l'âge et les fonctions, en altérant les formes, elles n'anéantissent pas les organes. D'accord... Il faut donc les connaître... j'en conviens. Voilà le motif qu'on a d'étudier l'écorché.

L'étude de l'écorché a sans doute ses avantages ; mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination ; que l'artiste n'en devienne entêté de la vanité de se montrer savant ; que son œil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie ; qu'en dépit de la peau et des graisses,

il n'entrevoie toujours le muscle, son origine, son attache et son insertion ; qu'il ne prononce tout trop fortement ; qu'il ne soit dur et sec ; et que je ne retrouve ce maudit écorché, même dans ses figures de femmes ? Puisque je n'ai que l'extérieur à montrer, j'aimerais bien autant qu'on m'accoutumât à le bien voir, et qu'on me dispensât d'une connaissance perfide, qu'il faut que j'oublie.

On n'étudie l'écorché, dit-on, que pour apprendre à regarder la nature ; mais il est d'expérience qu'après cette étude, on a beaucoup de peine à ne pas la voir autrement qu'elle est.

Personne que vous, mon ami, ne lira ces papiers ; ainsi je puis écrire tout ce qu'il me plaît. Et ces sept ans passés à l'Académie à dessiner d'après le modèle, les croyez-vous bien employés ; et voulez-vous savoir ce que j'en pense ? C'est que c'est là, et pendant ces sept pénibles et cruelles années, qu'on prend la *manière* dans le dessin. Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées ; toutes ces actions froidement et gauchement exprimées par un pauvre diable, et toujours par le même pauvre diable, gagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se faire mannequiner par un professeur, qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature ? Qu'ont de commun l'homme qui tire de l'eau dans le puits de votre cour, et celui qui, n'ayant pas le même fardeau à tirer, simule gauchement cette action, avec ses deux bras en haut, sur l'estrade de l'école ? Qu'a de commun celui qui fait semblant de se mourir là, avec celui qui expire dans son lit, ou qu'on assomme dans la rue ? Qu'a de commun ce lutteur d'école avec celui de mon carrefour ? Cet homme qui implore, qui prie, qui dort, qui réfléchit, qui s'évanouit à discrétion, qu'a-t-il de commun avec le paysan étendu de fatigue sur la terre, avec le philosophe qui médite au coin de son feu, avec l'homme étouffé qui s'évanouit dans la foule ? Rien, mon ami, rien.

J'aimerais autant qu'au sortir de là, pour compléter l'absurdité, on envoyât les élèves apprendre la grâce chez Marcel ou Dupré[1], ou tel autre maître à danser qu'on voudra. Cependant, la vérité de nature s'oublie ; l'imagination se remplit d'actions,

1. VARIANTE : Vestris ou Gardel.

de positions et des figures fausses, apprêtées, ridicules et froides. Elles y sont emmagasinées ; et elles en sortiront pour s'attacher sur la toile. Toutes les fois que l'artiste prendra ses crayons ou son pinceau, ces maussades fantômes se réveilleront, se présenteront à lui ; il ne pourra s'en distraire ; et ce sera un prodige s'il réussit à les exorciser pour les chasser de sa tête. J'ai connu un jeune homme plein de goût, qui, avant de jeter le moindre trait sur sa toile, se mettait à genoux, et disait : « Mon Dieu, délivrez-moi du modèle. » S'il est si rare aujourd'hui de voir un tableau composé d'un certain nombre de figures, sans y retrouver, par-ci par-là, quelques-unes de ces figures, positions, actions, attitudes académiques, qui déplaisent à la mort à un homme de goût, et qui ne peuvent en imposer qu'à ceux à qui la vérité est étrangère, accusez-en l'éternelle étude du modèle de l'école.

Ce n'est pas dans l'école qu'on apprend la conspiration générale des mouvements ; conspiration qui se sent, qui se voit, qui s'étend et serpente de la tête aux pieds. Qu'une femme laisse tomber sa tête en devant[1], tous ses membres obéissent à ce poids ; qu'elle la relève et la tienne droite, même obéissance du reste de la machine.

Oui, vraiment, c'est un art, et un grand art que de poser le modèle ; il faut voir comme M. le professeur en est fier. Et ne craignez pas qu'il s'avise de dire au pauvre diable gagé : « Mon ami, pose-toi toi-même, fais ce que tu voudras. » Il aime bien mieux lui donner quelque attitude singulière, que de lui en laisser prendre une simple et naturelle : cependant il faut en passer par là.

Cent fois j'ai été tenté de dire aux jeunes élèves que je trouvais sur le chemin du Louvre, avec leur portefeuille sous le bras : « Mes amis, combien y a-t-il que vous dessinez là ? Deux ans. Eh bien ! c'est plus qu'il ne faut. Laissez-moi cette boutique de *manière*. Allez-vous-en aux Chartreux ; et vous y verrez la véritable attitude de la piété et de la componction. C'est aujourd'hui veille de grande fête : allez à la paroisse, rôdez autour des confessionnaux, et vous y verrez la véritable attitude du recueillement et du repentir. Demain, allez à la guin-

1. VARIANTE : en rêvant.

guette, et vous verrez l'action vraie de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques ; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie. Tenez, regardez vos deux camarades qui disputent ; voyez comme c'est la dispute même qui dispose à leur insu de la position de leurs membres. Examinez-les bien, et vous aurez pitié de la leçon de votre insipide professeur et de l'imitation de votre insipide modèle. Que je vous plains, mes amis, s'il faut qu'un jour vous mettiez à la place de toutes les faussetés que vous avez apprises, la simplicité et la vérité de Le Sueur! Et il le faudra bien, si vous voulez être quelque chose.

« Autre chose est une attitude, autre chose une action. Toute attitude est fausse et petite ; toute action est belle et vraie.

« Le contraste mal entendu est une des plus funestes causes du maniéré. Il n'y a de véritable contraste que celui qui naît du fond de l'action, ou de la diversité, soit des organes, soit de l'intérêt. Voyez Raphaël, Le Sueur ; ils placent quelquefois trois, quatre, cinq figures debout les unes à côté des autres, et l'effet en est sublime. A la messe ou à vêpres aux Chartreux, on voit sur deux longues files parallèles, quarante à cinquante moines, mêmes stalles, même fonction, même vêtement, et cependant pas deux de ces moines qui se ressemblent ; ne cherchez pas d'autre contraste que celui qui les distingue[1]. Voilà le vrai : tout autre est mesquin et faux. »

Si ces élèves étaient un peu disposés à profiter de mes conseils, je leur dirais encore : « N'y a-t-il pas assez longtemps que vous ne voyez que la partie de l'objet que vous copiez? Tâchez, mes amis, de supposer toute la figure transparente, et de placer votre œil au centre : de là vous observerez tout le jeu extérieur de la machine ; vous verrez comment certaines parties s'étendent, tandis que d'autres se raccourcissent ; comment celles-là s'affaissent, tandis que celles-ci se gonflent ; et, perpétuellement occupés d'un ensemble et d'un tout, vous réussirez à montrer, dans la partie de l'objet que votre dessin présente, toute la correspondance convenable avec celle qu'on ne voit

1. C'est la même théorie qui a été développée plus longuement dans les *Entretiens sur la poésie dramatique,* t. VII, p. 347 et suivantes.

pas; et, ne m'offrant qu'une face, vous forcerez toutefois mon imagination à voir encore la face opposée; et c'est alors que je m'écrierai que vous êtes un dessinateur surprenant. »

Mais ce n'est pas assez que d'avoir bien établi l'ensemble, il s'agit d'y introduire les détails, sans détruire la masse; c'est l'ouvrage de la verve, du génie, du sentiment, et du sentiment exquis.

Voici donc comment je désirerais qu'une école de dessin fût conduite. Lorsque l'élève sait dessiner facilement d'après l'estampe et la bosse, je le tiens pendant deux ans devant le modèle académique de l'homme et de la femme. Puis je lui expose des enfants, des adultes, des hommes faits, des vieillards, des sujets de tout âge, de tout sexe, pris dans toutes les conditions de la société, toutes sortes de natures en un mot : les sujets se présenteront en foule à la porte de mon académie, si je les paye bien; si je suis dans un pays d'esclaves, je les y ferai venir. Dans ces différents modèles, le professeur aura soin de lui faire remarquer les accidents que les fonctions journalières, la manière de vivre, la condition et l'âge ont introduits dans les formes. Mon élève ne reverra plus le modèle académique qu'une fois tous les quinze jours; et le professeur abandonnera au modèle le soin de se poser lui-même. Après la séance de dessin, un habile anatomiste expliquera à mon élève l'écorché, et lui fera l'application de ses leçons sur le nu animé et vivant; et il ne dessinera d'après l'écorché que douze fois au plus dans une année. C'en sera assez pour qu'il sente que les chairs sur les os et les chairs non appuyées ne se dessinent pas de la même manière; qu'ici le trait est rond, là, comme anguleux ; et que s'il néglige ces finesses, le tout aura l'air d'une vessie soufflée, ou d'une balle de coton.

Il n'y aurait point de manière, ni dans le dessin, ni dans la couleur, si l'on imitait scrupuleusement la nature. La manière vient du maître, de l'académie, de l'école, et même de l'antique.

CHAPITRE II.

Mes petites idées sur la couleur.

C'est le dessin qui donne la forme aux êtres; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime.

Il n'y a que les maîtres dans l'art qui soient bons juges du dessin, tout le monde peut juger de la couleur.

On ne manque pas d'excellents dessinateurs; il y a peu de grands coloristes. Il en est de même en littérature : cent froids logiciens pour un grand orateur; dix grands orateurs pour un poëte sublime. Un grand intérêt fait éclore subitement un homme éloquent; quoi qu'en dise Helvétius, on ne ferait pas dix bons vers, même sous peine de mort.

Mon ami, transportez-vous dans un atelier; regardez travailler l'artiste. Si vous le voyez arranger bien symétriquement ses teintes et ses demi-teintes tout autour de sa palette, ou si un quart d'heure de travail n'a pas confondu tout cet ordre, prononcez hardiment que cet artiste est froid, et qu'il ne fera rien qui vaille. C'est le pendant d'un lourd et pesant érudit qui a besoin d'un passage, qui monte à son échelle, prend et ouvre son auteur, vient à son bureau, copie la ligne dont il a besoin, remonte à l'échelle, et remet le livre à sa place. Ce n'est pas là l'allure du génie.

Celui qui a le sentiment vif de la couleur, a les yeux attachés sur sa toile; sa bouche est entr'ouverte; il halète; sa palette est l'image du chaos. C'est dans ce chaos qu'il trempe son pinceau; et il en tire l'œuvre de la création, et les oiseaux et les nuances dont leur plumage est teint, et les fleurs et leur velouté, et les arbres et leurs différentes verdures, et l'azur du ciel, et la vapeur des eaux qui les ternit, et les animaux, et les longs poils, et les taches variées de leur peau, et le feu dont leurs yeux étincellent. Il se lève, il s'éloigne, il jette un coup d'œil sur son œuvre; il se rassied; et vous allez voir naître la chair, le drap, le velours, le damas, le taffetas, la mousseline, la toile, le gros linge, l'étoffe grossière; vous verrez la poire

jaune et mûre tomber de l'arbre, et le raisin vert attaché au cep.

Mais pourquoi y a-t-il si peu d'artistes qui sachent rendre la chose à laquelle tout le monde s'entend? Pourquoi cette variété de coloristes, tandis que la couleur est une en nature? La disposition de l'organe y fait sans doute. L'œil tendre et faible ne sera pas ami des couleurs vives et fortes. L'homme qui peint répugnera à introduire dans son tableau les effets qui le blessent dans la nature. Il n'aimera ni les rouges éclatants, ni les grands blancs. Semblable à la tapisserie dont il couvrira les murs de son appartement, sa toile sera coloriée d'un ton faible, doux et tendre; et communément il vous restituera par l'harmonie ce qu'il vous refusera en vigueur. Mais pourquoi le caractère, l'humeur même de l'homme n'influeraient-ils pas sur son coloris? Si sa pensée habituelle est triste, sombre et noire; s'il fait toujours nuit dans sa tête mélancolique et dans son lugubre atelier; s'il bannit le jour de sa chambre; s'il cherche la solitude et les ténèbres, n'aurez-vous pas raison de vous attendre à une scène vigoureuse peut-être, mais obscure, terne et sombre? S'il est ictérique, et qu'il voie tout jaune, comment s'empêchera-t-il de jeter sur sa composition le même voile jaune que son organe vicié jette sur les objets de nature, et qui le chagrine lorsqu'il vient à comparer l'arbre vert qu'il a dans son imagination avec l'arbre jaune qu'il a sous ses yeux?

Soyez sûr qu'un peintre se montre dans son ouvrage autant et plus qu'un littérateur dans le sien. Il lui arrivera une fois de sortir de son caractère, de vaincre la disposition et la pente de son organe. C'est comme l'homme taciturne et muet qui élève une fois la voix : l'explosion faite, il retombe dans son état naturel, le silence. L'artiste triste, ou né avec un organe faible, produira une fois un tableau vigoureux de couleur; mais il ne tardera pas à revenir à son coloris naturel.

Encore un coup, si l'organe est affecté, quelle que soit son affection, il répandra sur tous les corps, interposera entre eux et lui une vapeur qui flétrira la nature et son imitation.

L'artiste, qui prend de la couleur sur sa palette, ne sait pas toujours ce qu'elle produira sur son tableau. En effet, à quoi compare-t-il cette couleur, cette teinte sur sa palette? A d'autres

teintes isolées, à des couleurs primitives. Il fait mieux; il la regarde où il l'a préparée, et il la transporte d'idée dans l'endroit où elle doit être appliquée. Mais combien de fois ne lui arrive-t-il pas de se tromper dans cette appréciation! En passant de la palette sur la scène entière de la composition, la couleur est modifiée, affaiblie, rehaussée, et change totalement d'effet. Alors l'artiste tâtonne, manie, remanie, tourmente sa couleur. Dans ce travail, sa teinte devient un composé de diverses substances qui réagissent plus ou moins les unes sur les autres, et tôt ou tard se désaccordent.

En général donc, l'harmonie d'une composition sera d'autant plus durable que le peintre aura été plus sûr de l'effet de son pinceau; aura touché plus fièrement, plus librement; aura moins remanié, tourmenté sa couleur; l'aura employée plus simple et plus franche.

On voit des tableaux modernes perdre leur accord en très-peu de temps; on en voit d'anciens qui se sont conservés frais, harmonieux et vigoureux, malgré le laps du temps. Cet avantage me semble être plutôt la récompense du faire, que l'effet de la qualité des couleurs.

Rien, dans un tableau, n'appelle comme la couleur vraie; elle parle à l'ignorant comme au savant. Un demi-connaisseur passera sans s'arrêter devant un chef-d'œuvre de dessin, d'expression, de composition; l'œil n'a jamais négligé le coloriste.

Mais ce qui rend le vrai coloriste rare, c'est le maître qu'il adopte. Pendant un temps infini, l'élève copie les tableaux de ce maître, et ne regarde pas la nature; c'est-à-dire qu'il s'habitue à voir par les yeux d'un autre et qu'il perd l'usage des siens. Peu à peu il se fait un technique qui l'enchaîne, et dont il ne peut ni s'affranchir ni s'écarter; c'est une chaîne qu'il s'est mise à l'œil, comme l'esclave à son pied. Voilà l'origine de tant de faux coloris; celui qui copiera d'après La Grenée copiera éclatant et solide; celui qui copiera d'après Le Prince sera rougeâtre et briqueté; celui qui copiera d'après Greuze sera gris et violâtre; celui qui étudiera Chardin sera vrai. Et de là cette variété de jugements du dessin et de la couleur, même entre les artistes. L'un vous dira que le Poussin est sec; l'autre, que Rubens est outré; et moi, je suis le Lilliputien qui leur frappe

doucement sur l'épaule, et qui les avertit qu'ils ont dit une sottise.

On a dit que la plus belle couleur qu'il y eût au monde, était cette rougeur aimable dont l'innocence, la jeunesse, la santé, la modestie et la pudeur coloraient les joues d'une fille; et l'on a dit une chose qui n'était pas seulement fine, touchante et délicate, mais vraie; car c'est la chair qu'il est difficile de rendre; c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement; c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste. Celui qui a acquis le sentiment de la chair, a fait un grand pas; le reste n'est rien en comparaison. Mille peintres sont morts sans avoir senti la chair; mille autres mourront sans l'avoir sentie.

La diversité de nos étoffes et de nos draperies n'a pas peu contribué à perfectionner l'art de colorier. Il y a un prestige dont il est difficile de se garantir, c'est celui d'un grand harmoniste. Je ne sais comment je vous rendrai clairement ma pensée. Voilà sur une toile une femme vêtue de satin blanc; couvrez le reste du tableau, et ne regardez que le vêtement; peut-être ce satin vous paraîtra-t-il sale, mat, peu vrai; mais restituez cette femme au milieu des objets dont elle est environnée, et en même temps le satin et sa couleur reprendront leur effet. C'est que tout le ton est trop faible; mais chaque objet perdant proportionnellement, le défaut de chacun vous échappe : il est sauvé par l'harmonie. C'est la nature vue à la chute du jour.

Le ton général de la couleur peut être faible sans être faux. Le ton général de la couleur peut être faible sans que l'harmonie soit détruite; au contraire, c'est la vigueur de coloris qu'il est difficile d'allier avec l'harmonie.

Faire blanc et faire lumineux, sont deux choses fort diverses. Tout étant égal d'ailleurs entre deux compositions, la plus lumineuse vous plaira sûrement davantage; c'est la différence du jour et de la nuit.

Quel est donc pour moi le vrai, le grand coloriste? C'est celui qui a pris le ton de la nature et des objets bien éclairés, et qui a su accorder son tableau.

Il y a des caricatures de couleur comme de dessin; et toute caricature est de mauvais goût.

On dit qu'il y a des couleurs amies et des couleurs ennemies;

et l'on a raison, si l'on entend qu'il y en a qui s'allient si difficilement, qui tranchent tellement les unes à côté des autres, que l'air et la lumière, ces deux harmonistes universels, peuvent à peine nous en rendre le voisinage immédiat supportable. Je n'ai garde de renverser dans l'art l'ordre de l'arc-en-ciel. L'arc-en-ciel est en peinture ce que la basse fondamentale est en musique; et je doute qu'aucun peintre entende mieux cette partie qu'une femme un peu coquette, ou une bouquetière qui sait son métier. Mais je crains bien que les peintres pusillanimes ne soient partis de là pour restreindre pauvrement les limites de l'art, et se faire un petit technique facile et borné, ce que nous appelons entre nous un protocole. En effet, il y a tel protocolier en peinture, si humble serviteur de l'arc-en-ciel, qu'on peut presque toujours le deviner. S'il a donné telle ou telle couleur à un objet, on peut être sûr que l'objet voisin sera de telle ou telle couleur. Ainsi la couleur d'un coin de leur toile étant donnée, on sait tout le reste. Toute leur vie, ils ne font plus que transporter ce coin. C'est un point mouvant, qui se promène sur une surface, qui s'arrête et se place où il lui plaît, mais qui a toujours le même cortége; il ressemble à un grand seigneur qui n'aurait qu'un habit avec ses valets sous la même livrée. Ce n'est pas ainsi qu'en usent Vernet et Chardin; leur intrépide pinceau se plaît à entremêler avec la plus grande hardiesse, la plus grande variété et l'harmonie la plus soutenue, toutes les couleurs de la nature avec toutes leurs nuances. Ils ont pourtant un technique propre et limité, je n'en doute point: et je le découvrirais, si je voulais m'en donner la peine; c'est que l'homme n'est pas Dieu; c'est que l'atelier de l'artiste n'est pas la nature.

Vous pourriez croire que, pour se fortifier dans la couleur, un peu d'étude des oiseaux et des fleurs ne nuirait pas. Non, mon ami; jamais cette imitation ne donnera le sentiment de la chair. Voyez ce que devient Bachelier, quand il a perdu de vue sa rose, sa jonquille et son œillet. Proposez à Mme Vien de faire un portrait, et portez ensuite ce portrait à La Tour. Mais non, ne le lui portez pas; le traître n'estime aucun de ses confrères assez pour lui dire la vérité. Proposez-lui plutôt à lui, qui sait faire de la chair, de peindre une étoffe, un ciel, un œillet, une prune avec sa vapeur, une pêche avec son duvet, et vous verrez

avec quelle supériorité il s'en tirera. Et ce Chardin, pourquoi prend-on ses imitations d'êtres inanimés pour la nature même? C'est qu'il fait de la chair quand il lui plaît.

Mais ce qui achève de rendre fou le grand coloriste, c'est la vicissitude de cette chair; c'est qu'elle s'anime et qu'elle se flétrit d'un clin d'œil à l'autre; c'est que, tandis que l'œil de l'artiste est attaché à la toile, et que son pinceau s'occupe à me rendre, je passe; et que, lorsqu'il retourne la tête, il ne me retrouve plus. C'est l'abbé Le Blanc qui s'est présenté à mon idée; et j'ai bâillé d'ennui. C'est l'abbé Trublet qui s'est montré; et j'ai l'air ironique. C'est mon ami Grimm ou ma Sophie qui m'ont apparu; et mon cœur a palpité, et la tendresse et la sérénité se sont répandues sur mon visage; la joie me sort par les pores de la peau, le cœur s'est dilaté, les petits réservoirs sanguins ont oscillé, et la teinte imperceptible du fluide qui s'en est échappé a versé de tous côtés l'incarnat et la vie. Les fruits, les fleurs changent sous le regard attentif de La Tour et de Bachelier. Quel supplice n'est donc pas pour eux le visage de l'homme, cette toile qui s'agite, se meut, s'étend, se détend, se colore, se ternit selon la multitude infinie des alternatives de ce souffle léger et mobile qu'on appelle l'âme!

Mais j'allais oublier de vous parler de la couleur de la passion; j'étais pourtant tout contre. Est-ce que chaque passion n'a pas la sienne? Est-elle la même dans tous les instants d'une passion? La couleur a ses nuances dans la colère. Si elle enflamme le visage, les yeux sont ardents; si elle est extrême, et qu'elle serre le cœur au lieu de le détendre, les yeux s'égarent, la pâleur se répand sur le front et sur les joues, les lèvres deviennent tremblantes et blanchâtres. Unè femme garde-t-elle le même teint dans l'attente du plaisir, dans les bras du plaisir, au sortir de ses bras? Ah! mon ami, quel art que celui de la peinture! J'achève en une ligne ce que le peintre ébauche à peine en une semaine; et son malheur, c'est qu'il sait, voit et sent comme moi, et qu'il ne peut rendre et se satisfaire; c'est que le sentiment le portant en avant, le trompe sur ce qu'il peut, et lui fait gâter un chef-d'œuvre : il était, sans s'en douter, sur la dernière limite de l'art.

CHAPITRE III.

Tout ce que j'ai compris de ma vie du clair-obscur.

Le clair-obscur est la juste distribution des ombres et de la lumière. Problème simple et facile, lorsqu'il n'y a qu'un objet régulier ou qu'un point lumineux; mais problème dont la difficulté s'accroît à mesure que les formes de l'objet sont variées; à mesure que la scène s'étend, que les êtres s'y multiplient, que la lumière y arrive de plusieurs endroits, et que les lumières sont diverses. Ah! mon ami, combien d'ombres et de lumières fausses dans une composition un peu compliquée! combien de licences prises! en combien d'endroits la vérité sacrifiée à l'effet!

On appelle un effet de lumière, en peinture, ce que vous avez vu dans le tableau de *Corésus*[1], un mélange des ombres et de la lumière, vrai, fort et piquant : moment poétique, qui vous arrête et vous étonne. Chose difficile, sans doute, mais moins peut-être qu'une distribution graduée, qui éclairerait la scène d'une manière diffuse et large, et où la quantité de lumière serait accordée à chaque point de la toile, eu égard à sa véritable exposition et à sa véritable distance du corps lumineux : quantité que les objets environnants font varier en cent manières diverses, plus ou moins sensibles, selon les pertes et les emprunts qu'ils occasionnent.

Rien de plus rare que l'unité de lumière dans une composition, surtout chez les paysagistes. Ici, c'est du soleil; là, de la lune; ailleurs, une lampe, un flambeau, ou quelque autre corps enflammé. Vice commun, mais difficile à discerner.

Il y a aussi des caricatures d'ombres et de lumières, et toute caricature est de mauvais goût.

Si, dans un tableau, la vérité des lumières se joint à celle de la couleur, tout est pardonné, du moins dans le premier instant. Incorrections de dessin, manque d'expression, pauvreté

1. Voyez ci-dessus, article FRAGONARD.

de caractères, vices d'ordonnance, on oublie tout; on demeure extasié, surpris, enchaîné, enchanté.

S'il nous arrive de nous promener aux Tuileries, au bois de Boulogne, ou dans quelque endroit écarté des Champs-Élysées, sous quelques-uns de ces vieux arbres épargnés parmi tant d'autres qu'on a sacrifiés au parterre et à la vue de l'hôtel de Pompadour [1], sur la fin d'un beau jour, au moment où le soleil plonge ses rayons obliques à travers la masse touffue de ces arbres, dont les branches entremêlées les arrêtent, les renvoient, les brisent, les rompent, les dispersent sur les troncs, sur la terre, entre les feuilles, et produisent autour de nous une variété infinie d'ombres fortes, d'ombres moins fortes, de parties obscures, moins obscures, éclairées, plus éclairées, tout à fait éclatantes : alors les passages de l'obscurité à l'ombre, de l'ombre à la lumière, de la lumière au grand éclat, sont si doux, si touchants, si merveilleux, que l'aspect d'une branche, d'une feuille, arrête l'œil et suspend la conversation au moment même le plus intéressant. Nos pas s'arrêtent involontairement; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous nous écrions : « Quel tableau ! Oh! que cela est beau ! » Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art ; et, réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature. Ce n'est pas au Salon, c'est dans le fond d'une forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre et éclaire, que Loutherbourg et Vernet sont grands.

Le ciel répand une teinte générale sur les objets. La vapeur de l'atmosphère se discerne au loin; près de nous son effet est moins sensible ; autour de moi les objets gardent toute la force et toute la variété de leurs couleurs; ils se ressentent moins de la teinte de l'atmosphère et du ciel; au loin, ils s'effacent, ils

1. Mme de Pompadour avait acheté en 1753 l'hôtel d'Évreux qui est aujourd'hui l'Élysée national. Les jardins, quoique fort grands, ne lui parurent pas suffisants, et elle prit, malgré les murmures du peuple, un assez vaste morceau de la promenade des Champs-Élysées pour y établir un potager. Puis, comme la vue de l'hôtel restait cependant bornée au midi, elle obtint de son frère la créatioa de ce grand espace vide où a été bâti depuis le palais de l'Industrie, et qui porta longtemps le nom de carré Marigny. V. *Mémoires du marquis d'Argenson*, juin 1755.

s'éteignent; toutes leurs couleurs se confondent; et la distance qui produit cette confusion, cette monotonie, les montre tout gris, grisâtres, d'un blanc mat ou plus ou moins éclairé, selon le lieu de la lumière et l'effet du soleil; c'est le même effet que celui de la vitesse avec laquelle on tourne un globe tacheté de différentes couleurs, lorsque cette vitesse est assez grande pour lier les taches et réduire leurs sensations particulières de rouge, de blanc, de noir, de bleu, de vert, à une sensation unique et simultanée.

Que celui qui n'a pas étudié et senti les effets de la lumière et de l'ombre dans les campagnes, au fond des forêts, sur les maisons des hameaux, sur les toits des villes, le jour, la nuit, laisse là les pinceaux; surtout qu'il ne s'avise pas d'être paysagiste. Ce n'est pas dans la nature seulement, c'est sur les arbres, c'est sur les eaux de Vernet, c'est sur les collines de Loutherbourg, que le clair de la lune est beau.

Un site peut sans doute être délicieux. Il est sûr que de hautes montagnes, que d'antiques forêts, que des ruines immenses en imposent. Les idées accessoires qu'elles réveillent sont grandes. J'en ferai descendre, quand il me plaira, Moïse ou Numa. La vue d'un torrent, qui tombe à grand bruit à travers des rochers escarpés qu'il blanchit de son écume, me fera frissonner. Si je ne le vois pas, et que j'entende au loin son fracas, « C'est ainsi, me dirai-je, que ces fléaux si fameux dans l'histoire ont passé : le monde reste, et tous leurs exploits ne sont plus qu'un vain bruit perdu qui m'amuse. » Si je vois une verte prairie, de l'herbe tendre et molle, un ruisseau qui l'arrose, un coin de forêt écarté qui me promette du silence, de la fraîcheur et du secret, mon âme s'attendrira; je me rappellerai celle que j'aime: « Où est-elle? m'écrierai-je; pourquoi suis-je seul ici? » Mais ce sera la distribution variée des ombres et des lumières qui ôtera ou donnera à toute la scène son charme général. Qu'il s'élève une vapeur qui attriste le ciel, et qui répande sur l'espace un ton grisâtre et monotone, tout devient muet, rien ne m'inspire, rien ne m'arrête; et je ramène mes pas vers ma demeure.

Je connais un portrait peint par Le Sueur; vous jureriez que la main droite est hors de la toile, et repose sur la bordure. On vante singulièrement ce merveilleux dans la jambe et le pied du *Saint Jean-Baptiste* de Raphaël, qui est au Palais-Royal. Ces

tours de l'art ont été fréquents dans tous les temps et chez tous les peuples. J'ai vu un Arlequin, ou un Scaramouche de Gillot, dont la lanterne était à un demi-pied du corps. Quelle est la tête de La Tour autour de laquelle l'œil ne tourne pas? Où est le morceau de Chardin, ou même de Roland de La Porte, où l'air ne circule pas entre les verres, les fruits et les bouteilles? Le bras du *Jupiter foudroyant* d'Apelle saillait hors de la toile, menaçait l'impie, l'adultère, s'avançait vers sa tête. Peut-être n'appartiendrait-il qu'à un grand maître de déchirer le nuage qui enveloppait Énée, de me le montrer comme il apparut à la crédule et facile reine de Carthage :

Circumfusa repente
Scindit se nubes, et in æthera purgat apertum.
VIRG. *Æneid.* lib. I, v. 590.

Avec tout cela, ce n'est pas là la grande partie, la partie difficile du clair-obscur. La voici :

Imaginez, comme dans la géométrie des indivisibles de Cavalleri [1], toute la profondeur de la toile coupée, n'importe en quel sens, par une infinité de plans infiniment petits. Le difficile, c'est la dispensation juste de la lumière et des ombres, et sur chacun de ces plans, et sur chaque tranche infiniment petite des objets qui les occupent; ce sont les échos, les reflets de toutes ces lumières les unes sur les autres. Lorsque cet effet est produit (mais où et quand l'est-il?) l'œil est arrêté, il se repose. Satisfait partout, il se repose partout; il s'avance, il s'enfonce, il est ramené sur sa trace. Tout est lié, tout tient. L'art et l'artiste sont oubliés. Ce n'est plus une toile, c'est la nature, c'est une portion de l'univers qu'on a devant soi.

Le premier pas vers l'intelligence du clair-obscur, c'est une étude des règles de la perspective. La perspective approche les parties des corps, ou les fait fuir, par la seule dégradation de leurs grandeurs, par la seule projection de leurs parties, vues à travers un plan interposé entre l'œil et l'objet, et attachées, ou sur ce plan même, ou sur un plan supposé au delà de l'objet.

Peintres, donnez quelques instants à l'étude de la perspec-

1. *Geometria indivisibilibus continuorum nova quadam ratione promota;* Bologne, 1635. C'est la première idée du calcul différentiel et une découverte capitale dans l'histoire de la géométrie.

tive ; vous en serez bien récompensés par la facilité et la sûreté que vous en retrouverez dans la pratique de votre art. Réfléchissez-y un moment ; et vous concevrez que le corps d'un prophète enveloppé de toute sa volumineuse draperie, et sa barbe touffue, et ses cheveux qui se hérissent sur son front, et ce linge pittoresque qui donne un caractère divin à sa tête, sont assujettis dans tous leurs points aux mêmes principes que le polyèdre. A la longue, l'un ne vous embarrassera pas plus que l'autre. Plus vous multiplierez le nombre idéal de vos plans, plus vous serez corrects et vrais ; et ne craignez pas d'être froids par une condition de plus ou de moins ajoutée à votre technique.

Ainsi que la couleur générale d'un tableau, la lumière générale a son ton. Plus elle est forte et vive, plus les ombres sont limitées, décidées et noires. Éloignez successivement la lumière d'un corps, et successivement vous en affaiblirez l'éclat et l'ombre. Éloignez-la davantage encore, et vous verrez la couleur d'un corps prendre un ton monotone, et son ombre s'amincir, pour ainsi dire, au point que vous n'en discernerez plus les limites. Rapprochez la lumière, le corps s'éclairera, et son ombre se terminera. Au crépuscule, presque plus d'effet de lumière sensible, presque aucune ombre particulière discernable. Comparez une scène de la nature, dans un jour et sous un soleil brillant, avec la même scène sous un ciel nébuleux. Là, les lumières et les ombres seront fortes ; ici, tout sera faible et gris. Mais vous avez vu cent fois ces deux scènes se succéder en un clin d'œil, lorsqu'au milieu d'une campagne immense quelque nuage épais, porté par les vents qui régnaient dans la partie supérieure de l'atmosphère, tandis que la partie qui vous entourait était immobile et tranquille, allait à votre insu s'interposer entre l'astre du jour et la terre. Tout a perdu subitement son éclat. Une teinte, un voile triste, obscur et monotone est tombé rapidement sur la scène. Les oiseaux même en ont été surpris, et leur chant suspendu. Le nuage a passé, tout a repris son éclat, et les oiseaux ont recommencé leur ramage.

C'est l'instant du jour, la saison, le climat, le site, l'état du ciel, le lieu de la lumière, qui en rendent le ton général fort ou faible, triste ou piquant. Celui qui éteint la lumière s'impose la nécessité de donner du corps à l'air même, et d'apprendre à mon œil à mesurer l'espace vide par des objets interposés et

graduellement affaiblis. Quel homme, s'il sait se passer du grand agent, et produire sans son secours un grand effet !

Méprisez ces gauches repoussoirs, si grossièrement, si bêtement placés, qu'il est impossible d'en méconnaître l'intention. On a dit qu'en architecture, il fallait que les parties principales se tournassent en ornements ; il faut, en peinture, que les objets essentiels se tournent en repoussoirs. Il faut que dans une composition les figures se lient, s'avancent, se reculent, sans ces intermédiaires postiches, que j'appelle des chevilles ou des bouche-trous. Téniers avait une autre magie.

Mon ami, les ombres ont aussi leurs couleurs. Regardez attentivement les limites et même la masse de l'ombre d'un corps blanc ; et vous y discernerez une infinité de points noirs et blancs interposés. L'ombre d'un corps rouge se teint de rouge ; il semble que la lumière, en frappant l'écarlate, en détache et emporte avec elle des molécules. L'ombre d'un corps avec la chair et le sang de la peau, forme une faible teinte jaunâtre. L'ombre d'un corps bleu prend une nuance de bleu ; et les ombres et les corps reflètent les uns sur les autres. Ce sont ces reflets infinis des ombres et des corps qui engendrent l'harmonie sur votre bureau, où le travail et le génie ont jeté la brochure à côté du livre, le livre à côté du cornet, le cornet au milieu de cinquante objets disparates de nature, de forme et de couleur. Qui est-ce qui observe ? qui est-ce qui connaît ? qui est-ce qui exécute ? qui est-ce qui fond tous ces effets ensemble ? qui est-ce qui en connaît le résultat nécessaire ? La loi en est pourtant bien simple ; et le premier teinturier à qui vous portez un échantillon d'étoffe nuancée, jette la pièce d'étoffe blanche dans sa chaudière, et sait l'en tirer teinte comme vous l'avez désirée. Mais le peintre observe lui-même cette loi sur sa palette, quand il mêle ses teintes. Il n'y a pas une loi pour les couleurs, une loi pour la lumière, une loi pour les ombres ; c'est partout la même.

Et malheur aux peintres, si celui qui parcourt une galerie y porte jamais ces principes ! Heureux le temps où ils seront populaires ! C'est la lumière générale de la nation qui empêche le souverain, le ministre et l'artiste de faire des sottises. *O sacra reverentia plebis!* Il n'y en a pas un qui ne soit tenté de s'écrier : « Canaille, combien je me donne de peine, pour obtenir de toi un signe d'approbation ! »

Il n'y a pas un artiste qui ne vous dise qu'il sait tout cela mieux que moi. Répondez-lui de ma part que toutes ses figures lui crient qu'il en a menti.

Il y a des objets que l'ombre fait valoir, d'autres qui deviennent plus piquants à la lumière. La tête des brunes s'embellit dans la demi-teinte, celle des blondes à la lumière.

Il est un art de faire les fonds, surtout aux portraits. Une loi assez générale, c'est qu'il n'y ait au fond aucune teinte qui, comparée à une autre teinte du sujet, soit assez forte pour l'étouffer ou arrêter l'œil.

SUITE DU CHAPITRE PRÉCÉDENT [1].

Examen du clair-obscur.

Si une figure est dans l'ombre, elle est trop ou trop peu ombrée, si, la comparant aux figures plus éclairées, et la faisant par la pensée avancer à leur place, elle ne nous inspire pas un pressentiment vif et certain qu'elle le serait autant qu'elles. Exemple de deux personnes qui montent d'une cave, dont l'une porte une lumière, et que l'autre suit. Si celle-ci a la quantité de lumière ou d'ombre qui lui convient, vous sentirez qu'en la plaçant sur la même marche que celle-là, elle s'éclairera successivement, de manière que, parvenue sur cette marche, elles seront toutes deux également éclairées.

Moyen technique de s'assurer si les figures sont ombrées sur le tableau comme elles le seraient en nature. C'est de tracer sur un plan celui de son tableau; d'y disposer des objets, soit à la même distance que ceux du tableau, soit à des distances relatives, et de comparer les lumières des objets du plan aux lumières des objets du tableau. Elles doivent être, de part et d'autre, ou les mêmes, ou dans les mêmes rapports.

La scène d'un peintre peut être aussi étendue qu'il le désire; cependant il ne lui est pas permis de placer partout des objets; il est des lointains où les formes de ces objets n'étant plus sensibles, il est ridicule de les y jeter, puisqu'on ne met un objet sur la toile que pour le faire apercevoir et distinguer tel. Ainsi,

1. Ce chapitre manque dans l'édition de ce *Salon* publiée en l'an IV; mais il se trouve dans le manuscrit autographe de cet *Essai sur la peinture*. (N.)

quand la distance est telle qu'à cette distance les caractères qui individualisent les êtres ne se font plus distinguer, qu'on prendrait, par exemple, un loup pour un chien, ou un chien pour un loup, il ne faut plus en mettre. Voilà peut-être un cas où il ne faut plus peindre la nature.

Tous les possibles ne doivent point avoir lieu en bonne peinture ; car il y a tel concours d'événements dont on ne peut nier la possibilité, mais dont la combinaison est telle qu'on voit que peut-être ils n'ont jamais eu lieu, et ne l'auront peut-être jamais. Les possibles qu'on peut employer, ce sont les possibles vraisemblables, ce sont ceux où il y a plus à parier pour que contre. qu'ils ont passé de l'état de possibilité à l'état d'existence dans un certain temps limité par celui de l'action. Exemple : il se peut faire qu'une femme soit surprise par les douleurs de l'enfantement en pleine campagne ; il se peut faire qu'elle y trouve une crèche ; il est possible que cette crèche soit appuyée contre les ruines d'un ancien monument ; mais la rencontre possible de cet ancien monument est à sa rencontre réelle, comme l'espace entier où il peut y avoir des crèches est à la partie de cet espace qui est occupée par d'anciens monuments. Or ce rapport est infiniment petit ; il n'y faut donc avoir aucun égard ; et cette circonstance est absurde, à moins qu'elle ne soit donnée par l'histoire, ainsi que les autres circonstances de l'action. Il n'en est pas ainsi des bergers, des chiens, des hameaux, des troupeaux, des voyageurs, des arbres, des ruisseaux, des montagnes et de tous les autres objets qui sont dispersés dans les campagnes, et qui les constituent. Pourquoi peut-on les mettre dans la peinture dont il s'agit, et sur le champ du tableau? Parce qu'ils se trouvent plus souvent dans la scène de la nature qu'on se propose d'imiter, qu'il n'arrive qu'ils ne s'y trouvent pas. La proximité ou la rencontre d'un ancien monument est aussi ridicule que le passage d'un empereur dans le moment de l'action. Ce passage est possible, mais d'un possible trop rare pour être employé ; celui d'un voyageur ordinaire l'est aussi, mais d'un possible si commun que l'emploi n'en a rien que de naturel. Il faut que le passage de l'empereur ou la présence de la colonne soit donné par l'histoire.

Deux sortes de peintures ; l'une qui, plaçant l'œil tout aussi près du tableau qu'il est possible, sans le priver de sa faculté de

voir distinctement, rend les objets dans tous les détails qu'il aperçoit à cette distance, et rend ces détails avec autant de scrupule que les formes principales ; en sorte qu'à mesure que le spectateur s'éloigne du tableau, à mesure il perd de ses détails, jusqu'à ce qu'enfin il arrive à une distance où tout disparaisse, en sorte qu'en s'approchant de cette distance où tout est confondu, les formes commencent peu à peu à se faire discerner, et successivement les détails à se recouvrer, jusqu'à ce que l'œil replacé en son premier et moindre éloignement, il voit dans les objets du tableau les variétés les plus légères et les plus minutieuses. Voilà la belle peinture, voilà la véritable imitation de la nature. Je suis, par rapport à ce tableau, ce que je suis par rapport à la nature, que le peintre a prise pour modèle ; je la vois mieux à mesure que mon œil s'en approche ; je la vois moins bien à mesure que mon œil s'en éloigne. Mais il est une autre peinture qui n'est pas moins dans la nature, mais qui ne l'imite parfaitement qu'à une certaine distance ; elle n'est, pour ainsi parler, imitatrice que dans un point ; c'est celle où le peintre n'a rendu vivement et fortement que les détails qu'il a aperçus dans les objets du point qu'il a choisi ; au delà de ce point, on ne voit plus rien ; c'est pis encore en deçà. Son tableau n'est point un tableau ; depuis sa toile jusqu'à son point de vue on ne sait ce que c'est. Il ne faut pourtant pas blâmer ce genre de peinture ; c'est celui du fameux Rembrandt. Ce nom seul en fait suffisamment l'éloge.

D'où l'on voit que la loi de tout finir a quelque restriction : elle est d'observation absolue dans le premier genre de peinture dont j'ai parlé dans l'article précédent ; elle n'est pas de même nécessité dans le second genre. Le peintre y néglige tout ce qui ne s'aperçoit dans les objets que dans les points plus voisins du tableau que celui qu'il a pris pour son point de vue.

Exemple d'une idée sublime de Rembrandt : Rembrandt a peint une *Résurrection du Lazare* ; son Christ a l'air d'un *tristo :* il est à genoux sur le bord du sépulcre ; il prie, et l'on voit s'élever deux bras du fond du sépulcre.

Exemple d'une autre espèce : il n'y aurait rien de si ridicule qu'un homme peint en habit neuf au sortir de chez son tailleur, ce tailleur fût-il le plus habile homme de son temps. Mieux un habit collerait sur les membres, plus la figure serait la figure

d'un homme de bois, outre ce que le peintre perdrait du côté de la variété des formes et des lumières qui naissent des plis et du chiffonnage des vieux habits. Il y a encore une raison qui agit en nous, sans que nous nous en apercevions; c'est qu'un habit n'est neuf que pendant quelques jours, et qu'il est vieux pendant longtemps, et qu'il faut prendre les choses dans l'état qu'elles ont d'une manière la plus durable. D'ailleurs il y a dans un habit vieux une multitude infinie de petits accidents intéressants; de la poudre, des boutons manquants, et tout ce qui tient de l'user. Tous ces accidents rendus réveillent autant d'idées et servent à lier les différentes parties de l'ajustement: il faut de la poudre pour lier la perruque à cet habit.

Un jeune homme fut consulté par sa famille sur la manière dont il voulait qu'on fît peindre son père. C'était un ouvrier en fer: « Mettez-lui, dit-il, son habit de travail, son bonnet de forge, son tablier; que je le voie à son établi avec une lancette ou autre ouvrage à la main; qu'il éprouve ou qu'il repasse, et surtout n'oubliez pas de lui faire mettre ses lunettes sur le nez. » Ce projet ne fut point suivi; on lui envoya un beau portrait de son père, en pied, avec une belle perruque, un bel habit, de beaux bas, une belle tabatière à la main; le jeune homme, qui avait du goût et de la vérité dans le caractère, dit à sa famille en la remerciant : « Vous n'avez rien fait qui vaille, ni vous, ni le peintre; je vous avais demandé mon père de tous les jours, et vous ne m'avez envoyé que mon père des dimanches...[1] » C'est par la même raison que M. de La Tour, si vrai, si sublime d'ailleurs, n'a fait, du portrait de M. Rousseau, qu'une belle chose, au lieu d'un chef-d'œuvre qu'il en pouvait faire. J'y cherche le censeur des lettres, le Caton et le Brutus de notre âge; je m'attendais à voir Épictète en habit négligé, en perruque ébouriffée, effrayant, par son air sévère, les littérateurs, les grands et les gens du monde; et je n'y vois que l'auteur du *Devin du village*, bien habillé, bien peigné, bien poudré, et ridiculement assis sur une chaise de paille; et il faut convenir que le vers de M. de Marmontel dit très-bien ce qu'est M. Rousseau, et ce qu'on devrait trouver, et ce qu'on cherche en vain

1. On se rappelle que le père de Diderot était coutelier à Langres. (Br.)

dans le tableau de M. de La Tour[1]. On a exposé cette année dans le Salon un tableau de *la Mort de Socrate*, qui a tout le ridicule qu'une composition de cette espèce pouvait avoir. On y fait mourir sur un lit de parade le philosophe le plus austère et le plus pauvre de la Grèce. Le peintre n'a pas conçu combien la vertu et l'innocence, près d'expirer au fond d'un cachot, sur un lit de paille, sur un grabat, ferait une représentation pathétique et sublime.

CHAPITRE IV.

Ce que tout le monde sait sur l'expression, et quelque chose que tout le monde ne sait pas.

Sunt lacrymæ rerum, et mentem mortalia pectora tangunt
VIRG. *Eneid.* lib. I, v. 466.

L'expression est en général l'image d'un sentiment.

Un comédien qui ne se connaît pas en peinture est un pauvre comédien; un peintre qui n'est pas physionomiste est un pauvre peintre.

Dans chaque partie du monde, chaque contrée; dans une même contrée, chaque province; dans une province, chaque ville; dans une ville, chaque famille; dans une famille, chaque individu; dans un individu, chaque instant a sa physionomie, son expression.

L'homme entre en colère, il est attentif, il est curieux, il aime, il hait, il méprise, il dédaigne, il admire; et chacun des mouvements de son âme vient se peindre sur son visage en caractères clairs, évidents, auxquels nous ne nous méprenons jamais.

1. Exposé en 1753. Voici les vers de Marmontel:

A ces traits, par le zèle et l'amitié tracés,
Sages, arrêtez-vous; gens du monde, passez.

Grimm critiquait le premier de ces vers qu'il regardait comme un remplissage inutile.

Sur son visage! Que dis-je? sur sa bouche, sur ses joues, dans ses yeux, en chaque partie de son visage. L'œil s'allume, s'éteint, languit, s'égare, se fixe; et une grande imagination de peintre est un recueil immense de toutes ces expressions. Chacun de nous en a sa petite provision; et c'est la base du jugement que nous portons de la laideur et de la beauté. Remarquez-le bien, mon ami; interrogez-vous à l'aspect d'un homme ou d'une femme, et vous reconnaîtrez que c'est toujours l'image d'une bonne qualité, ou l'empreinte plus ou moins marquée d'une mauvaise, qui vous attire ou vous repousse.

Supposez l'*Antinoüs* devant vous. Ses traits sont beaux et réguliers. Ses joues larges et pleines annoncent la santé. Nous aimons la santé; c'est la pierre angulaire du bonheur. Il est tranquille; nous aimons le repos. Il a l'air réfléchi et sage; nous aimons la réflexion et la sagesse. Je laisse là le reste de la figure, et je vais m'occuper seulement de la tête.

Conservez tous les traits de ce beau visage comme ils sont; relevez seulement un des coins de la bouche, l'expression devient ironique, et le visage vous plaira moins. Remettez la bouche dans son premier état et relevez les sourcils, le caractère devient orgueilleux, et il vous plaira moins. Relevez les deux coins de la bouche en même temps, et tenez les yeux bien ouverts, vous aurez une physionomie cynique, et vous craindrez pour votre fille, si vous êtes père. Laissez retomber les coins de la bouche, et rabaissez les paupières, qu'elles couvrent la moitié de l'iris et partagent la prunelle en deux, et vous en aurez fait un homme faux, caché, dissimulé, que vous éviterez.

Chaque âge a ses goûts. Des lèvres vermeilles bien bordées, une bouche entr'ouverte et riante, de belles dents blanches, une démarche libre, le regard assuré, une gorge découverte, de belles grandes joues larges, un nez retroussé, me faisaient galoper à dix-huit ans. Aujourd'hui que le vice ne m'est plus bon, et que je ne suis plus bon au vice, c'est une jeune fille qui a l'air décent et modeste, la démarche composée, le regard timide, et qui marche en silence à côté de sa mère, qui m'arrête et me charme.

Qui est-ce qui a le bon goût? Est-ce moi à dix-huit ans? Est-ce moi à cinquante? La question sera bientôt décidée. Si l'on m'eût dit à dix-huit ans : « Mon enfant, de l'image du vice,

ou de l'image de la vertu, quelle est la plus belle? — Belle demande ! aurais-je répondu ; c'est celle-ci. »

Pour arracher de l'homme la vérité, il faut à tout moment donner le change à la passion, en empruntant des termes généraux et abstraits. C'est qu'à dix-huit ans, ce n'était pas l'image de la beauté, mais la physionomie du plaisir qui me faisait courir.

L'expression est faible ou fausse si elle laisse incertain sur le sentiment.

Quel que soit le caractère de l'homme, si sa physionomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'une vertu, il vous attirera; si sa physionomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'un vice, il vous éloignera.

On se fait à soi-même quelquefois sa physionomie. Le visage, accoutumé à prendre le caractère de la passion dominante, le garde. Quelquefois aussi on la reçoit de la nature; et il faut bien la garder comme on l'a reçue. Il lui a plu de nous faire bons et de nous donner le visage du méchant; ou de nous faire méchants et de nous donner le visage de la bonté.

J'ai vu au fond du faubourg Saint-Marceau, où j'ai demeuré longtemps [1], des enfants charmants de visage. A l'âge de douze à treize ans, ces yeux pleins de douceur étaient devenus intrépides et ardents; cette agréable petite bouche s'était contournée bizarrement; ce cou, si rond, était gonflé de muscles; ces joues larges et unies étaient parsemées d'élévations dures. Ils avaient pris la physionomie de la halle et du marché. A force de s'irriter, de s'injurier, de se battre, de crier, de se décoiffer pour un liard, ils avaient contracté, pour toute leur vie, l'air de l'intérêt sordide, de l'impudence et de la colère.

Si l'âme d'un homme ou la nature a donné à son visage l'expression de la bienveillance, de la justice et de la liberté, vous le sentirez, parce que vous portez en vous-même des images de ces vertus, et vous accueillerez celui qui vous les annonce. Ce visage est une lettre de recommandation écrite dans une langue commune à tous les hommes.

Chaque état de la vie a son caractère propre et son expression.

1. Diderot demeurait rue Mouffetard vers 1749.

Le sauvage a les traits fermes, vigoureux et prononcés, des cheveux hérissés, une barbe touffue, la proportion la plus rigoureuse dans les membres ; quelle est la fonction qui aurait pu l'altérer? Il a chassé, il a couru, il s'est battu contre l'animal féroce, il s'est exercé; il s'est conservé, il a produit son semblable, les deux seules occupations naturelles. Il n'a rien qui sente l'effronterie ni la honte. Un air de fierté mêlé de férocité. Sa tête est droite et relevée; son regard fixe. Il est le maître dans sa forêt. Plus je le considère, plus il me rappelle la solitude et la franchise de son domicile. S'il parle, son geste est impérieux, son propos énergique et court. Il est sans lois et sans préjugés. Son âme est prompte à s'irriter. Il est dans un état de guerre perpétuel. Il est souple, il est agile; cependant il est fort.

Les traits de sa compagne, son regard, son maintien, ne sont point de la femme civilisée. Elle est nue sans s'en apercevoir. Elle a suivi son époux dans la plaine, sur la montagne, au fond de la forêt; elle a partagé son exercice; elle a porté son enfant dans ses bras. Aucun vêtement n'a soutenu ses mamelles. Sa longue chevelure est éparse. Elle est bien proportionnée. La voix de son époux était tonnante, la sienne est forte. Ses regards sont moins arrêtés; elle conçoit de l'effroi plus facilement. Elle est agile.

Dans la société, chaque ordre de citoyens a son caractère et son expression; l'artisan, le noble, le roturier, l'homme de lettres, l'ecclésiastique, le magistrat, le militaire.

Parmi les artisans, il y a des habitudes de corps, des physionomies de boutiques et d'ateliers.

Chaque société a son gouvernement, et chaque gouvernement a sa qualité dominante, réelle ou supposée, qui en est l'âme, le soutien et le mobile.

La république est un état d'égalité. Tout sujet se regarde comme un petit monarque. L'air du républicain sera haut, dur et fier.

Dans la monarchie, où l'on commande et l'on obéit, le caractère, l'expression sera celle de l'affabilité, de la grâce, de la douceur, de l'honneur, de la galanterie.

Sous le despotisme, la beauté sera celle de l'esclave. Montrez-moi des visages doux, soumis, timides. circonspects, sup-

pliants et modestes. L'esclave marche la tête inclinée; il semble toujours la présenter à un glaive prêt à le frapper.

Et qu'est-ce que la sympathie? j'entends cette impulsion prompte, subite, irréfléchie, qui presse et colle deux êtres l'un à l'autre, à la première vue, au premier coup, à la première rencontre: car la sympathie, même en ce sens, n'est point une chimère. C'est l'attrait momentané et réciproque de quelque vertu. De la beauté naît l'admiration; de l'admiration, l'estime, le désir de posséder, et l'amour.

Voilà pour les caractères et leurs diverses physionomies; mais ce n'est pas tout : il faut joindre encore à cette connaissance une profonde expérience des scènes de la vie. Je m'explique. Il faut avoir étudié le bonheur et la misère de l'homme sous toutes ses faces; des batailles, des famines, des pestes, des inondations, des orages, des tempêtes; la nature sensible, la nature inanimée, en convulsion. Il faut feuilleter les historiens, se remplir des poëtes, s'arrêter sur leurs images. Lorsque le poëte dit : *vera incessu patuit dea*, il faut chercher en soi cette figure-là. Lorsqu'il dit : *summa placidum caput extulit unda*, il faut modeler cette tête-là; sentir ce qu'il en faut prendre, ce qu'il en faut laisser; connaître les passions douces et fortes, et les rendre sans grimace. Le Laocoon souffre, il ne grimace pas; cependant la douleur cruelle serpente depuis l'extrémité de son orteil jusqu'au sommet de sa tête. Elle affecte profondément sans inspirer de l'horreur. Faites que je ne puisse ni arrêter mes yeux, ni les arracher de dessus votre toile.

Ne confondez point les minauderies, la grimace, les petits coins de bouche relevés, les petits becs pincés, et mille autres puériles afféteries, avec la grâce, moins encore avec l'expression.

Que votre tête soit d'abord d'un beau caractère. Les passions se peignent plus facilement sur un beau visage. Quand elles sont extrêmes, elles n'en deviennent que plus terribles. Les Euménides des Anciens sont belles, et n'en sont que plus effrayantes. C'est quand on est en même temps attiré et repoussé violemment qu'on éprouve le plus de malaise; et ce sera l'effet d'une Euménide à laquelle on aura conservé les grands traits de la beauté.

L'ovale du visage, allongé dans l'homme, large par le haut, se rétrécissant par le bas, caractère de noblesse.

L'ovale du visage, arrondi dans la femme, dans l'enfant : caractère de jeunesse, principe de la grâce.

Un trait déplacé de l'épaisseur d'un cheveu embellit ou dépare.

Sachez donc ce que c'est que la grâce, ou cette rigoureuse et précise conformité des membres avec la nature de l'action. Surtout ne la prenez point pour celle de l'acteur ou du maître à danser. La grâce de l'action et celle de Marcel se contredisent exactement. Si Marcel rencontrait un homme placé comme l'Antinoüs, lui portant une main sous le menton et l'autre sur les épaules : « Allons donc, grand dadais, lui dirait-il, est-ce qu'on se tient comme cela? » Puis, lui repoussant les genoux avec les siens, et le relevant par-dessous les bras, il ajouterait : « On dirait que vous êtes de cire, et que vous allez fondre. Allons, nigaud, tendez-moi ce jarret; déployez-moi cette figure; ce nez un peu au vent. » Et quand il en aurait fait le plus insipide petit-maître, il commencerait à lui sourire, et à s'applaudir de son ouvrage.

Si vous perdez le sentiment de la différence de l'homme qui se présente en compagnie et de l'homme intéressé qui agit, de l'homme qui est seul et de l'homme qu'on regarde, jetez vos pinceaux dans le feu. Vous académiserez, vous redresserez, vous guinderez toutes vos figures.

Voulez-vous sentir, mon ami, cette différence? Vous êtes seul chez vous. Vous attendez mes papiers qui ne viennent point. Vous pensez que les souverains veulent être servis à point nommé. Vous voilà étendu sur votre chaise de paille, les bras posés sur vos genoux; votre bonnet de nuit renfoncé sur vos yeux, ou vos cheveux épars et mal retroussés sous un peigne courbé; votre robe de chambre entr'ouverte et retombant à longs plis de l'un et de l'autre côté : vous êtes tout à fait pittoresque et beau. On vous annonce M. le marquis de Castries; et voilà le bonnet relevé, la robe de chambre croisée; mon homme droit, tous ses membres bien composés, se maniérant, se marcélisant, se rendant très-agréable pour la visite qui lui arrive, très-maussade pour l'artiste. Tout à l'heure vous étiez son homme; vous ne l'êtes plus.

Quand on considère certaines figures, certains caractères de tête de Raphaël, des Carraches et d'autres, on se demande où

ils les ont pris. Dans une imagination forte, dans les auteurs, dans les nuages, dans les accidents du feu, dans les ruines, dans la nation où ils ont recueilli les premiers traits que la poésie a ensuite exagérés.

Ces hommes rares avaient de la sensibilité, de l'originalité, de l'humeur. Ils lisaient, les poëtes surtout. Un poëte est un homme d'une imagination forte, qui s'attendrit, qui s'effraye lui-même des fantômes qu'il se fait.

Je ne saurais résister. Il faut absolument, mon ami, que je vous entretienne ici de l'action et de la réaction du poëte sur le statuaire ou le peintre; du statuaire sur le poëte; et de l'un et de l'autre sur les êtres tant animés qu'inanimés de la nature. Je rajeunis de deux mille ans pour vous exposer comment, dans les temps anciens, ces artistes influaient réciproquement les uns sur les autres; comment ils influaient sur la nature même et lui donnaient une empreinte divine. Homère avait dit que Jupiter ébranlait l'Olympe du seul mouvement de ses noirs sourcils. C'est le théologien qui avait parlé; et voilà la tête que le marbre exposé dans un temple avait à montrer à l'adorateur prosterné. La cervelle du sculpteur s'échauffait; et il ne prenait la terre molle et l'ébauchoir que quand il avait conçu l'image orthodoxe. Le poëte avait consacré les beaux pieds de Thétis, et ces pieds étaient de foi; la gorge ravissante de Vénus, et cette gorge était de foi; les épaules charmantes d'Apollon, et ces épaules étaient de foi; les fesses rebondies de Ganymède, et ces fesses étaient de foi. Le peuple s'attendait à retrouver sur les autels ses dieux et ses déesses avec les charmes caractéristiques de son catéchisme. Le théologien ou le poëte les avait désignés, et le statuaire n'avait garde d'y manquer. On se serait moqué d'un Neptune qui n'aurait pas eu la poitrine, d'un Hercule qui n'aurait pas eu le dos de la *Bible* païenne, et le bloc de marbre hérétique serait resté dans l'atelier.

Qu'arrivait-il de là; car, après tout, le poëte n'avait rien révélé ni fait croire; le peintre et le sculpteur n'avaient représenté que des qualités empruntées de la nature? C'est que, quand, au sortir du temple, le peuple venait à reconnaître ces qualités dans quelques individus, il en était bien autrement touché. La femme avait fourni ses pieds à Thétis, sa gorge à

Vénus; la déesse les lui rendait, mais les lui rendait sanctifiés, divinisés. L'homme avait fourni à Apollon ses épaules, sa poitrine à Neptune, ses flancs nerveux à Mars, sa tête sublime à Jupiter, ses fesses à Ganymède; mais Apollon, Neptune, Mars, Jupiter et Ganymède les lui rendaient sanctifiés, divinisés.

Lorsque quelque circonstance permanente, quelquefois même passagère, a associé certaines idées dans la tête des peuples, elles ne s'y séparent plus; et s'il arrivait à un libertin de retrouver sa maîtresse sur l'autel de Vénus, parce qu'en effet c'était elle, un dévot n'en était pas moins porté à révérer les épaules de son dieu sur le dos d'un mortel, quel qu'il fût. Ainsi, je ne puis m'empêcher de croire que, lorsque le peuple assemblé s'amusait à considérer des hommes nus aux bains, dans les gymnases, dans les jeux publics, il y avait, sans qu'ils s'en doutassent, dans le tribut d'admiration qu'ils rendaient à la beauté, une teinte mêlée de sacré et de profane, je ne sais quel mélange bizarre de libertinage et de dévotion. Un voluptueux qui tenait sa maîtresse entre ses bras l'appelait ma reine, ma souveraine, ma déesse; et ces propos, fades dans notre bouche, avaient bien un autre sens dans la sienne. C'est qu'ils étaient vrais; c'est qu'en effet il était dans les cieux, parmi les dieux; c'est qu'il jouissait réellement de l'objet de son adoration et de l'adoration nationale.

Et pourquoi les choses se seraient-elles passées autrement dans l'esprit du peuple que dans la tête de ses poëtes ou théologiens? Les ouvrages que nous en avons, les descriptions qu'ils nous ont laissées des objets de leurs passions, sont pleins de comparaisons, d'allusions aux objets de leur culte. C'est le sourire des Grâces; c'est la jeunesse d'Hébé; ce sont les doigts de l'Aurore; c'est la gorge, c'est le bras, c'est l'épaule, ce sont les cuisses, ce sont les yeux de Vénus. « Va-t'en à Delphes, et tu verras mon Bathylle. Prends cette fille pour modèle, et porte ton tableau à Paphos. » Il ne leur a manqué que de nous dire plus souvent où l'on voyait ce dieu, ou cette déesse, dont ils caressaient l'original vivant; mais les peuples qui lisaient leurs poésies ne l'ignoraient pas.

Sans ces simulacres subsistants, leurs galanteries auraient été bien insipides et bien froides. Je vous en atteste, vous, mon ami; et vous, fin et délicat Suard; vous, chaud et bouillant

Arnaud; vous, original, savant, profond et plaisant Galiani. Dites-moi, ne pensez-vous pas que c'est là l'origine de tous ces éloges des mortels, empruntés des attributs des dieux, et de toutes ces épithètes indivisiblement attachées aux héros et aux dieux? C'étaient autant d'articles de la foi, autant de versets du symbole païen, consacrés par la poésie, la peinture et la sculpture. Lorsque nous voyons ces épithètes revenir sans cesse, si elles nous fatiguent et nous ennuient, c'est qu'il ne subsiste plus aucune statue, aucun temple, aucun modèle, auxquels nous puissions les rapporter. Le païen, au contraire, à chaque fois qu'il les retrouvait dans un poëte, rentrait d'imagination dans un temple, revoyait le tableau, se rappelait la statue qui les avait fournies.

Attendez, mon ami : peut-être que ce qui suit donnera quelque vraisemblance à des idées qui ne vous ont amusé jusqu'à présent que comme un rêve agréable, que comme un système ingénieux. Si notre religion n'était pas une triste et plate métaphysique; si nos peintres et nos statuaires étaient des hommes à comparer aux peintres et aux statuaires anciens (j'entends les bons; car vraisemblablement ils en ont eu de mauvais, et plus que nous, comme l'Italie est le lieu où l'on fait le plus de bonne et de mauvaise musique); si nos prêtres n'étaient pas de stupides bigots; si cet abominable christianisme ne s'était pas établi par le meurtre et par le sang; si les joies de notre paradis ne se réduisaient pas à une impertinente vision béatifique de je ne sais quoi, qu'on ne comprend ni n'entend; si notre enfer offrait autre chose que des gouffres de feux, des démons hideux et gothiques, des hurlements et des grincements de dents; si nos tableaux pouvaient être autre chose que des scènes d'atrocité, un écorché, un pendu, un rôti, un grillé, une dégoûtante boucherie; si tous nos saints et nos saintes n'étaient pas voilés jusqu'au bout du nez, si nos idées de pudeur et de modestie n'avaient proscrit la vue des bras, des cuisses, des tétons, des épaules, toute nudité; si l'esprit de mortification n'avait flétri ces tétons, amolli ces cuisses, décharné ces bras, déchiré ces épaules; si nos artistes n'étaient pas enchaînés et nos poëtes contenus par les mots effrayants de sacrilége et de profanation; si la vierge Marie avait été la mère du plaisir, ou bien, mère de Dieu, si c'eût été ses beaux yeux, ses beaux

tétons, ses belles fesses, qui eussent attiré l'Esprit-Saint sur elle, et que cela fût écrit dans le livre de son histoire ; si l'ange Gabriel y était vanté par ses belles épaules ; si la Madeleine avait eu quelque aventure galante avec le Christ ; si, aux noces de Cana, le Christ entre deux vins, un peu non-conformiste, eût parcouru la gorge d'une des filles de noce et les fesses de saint Jean, incertain s'il resterait fidèle ou non à l'apôtre au menton ombragé d'un duvet léger : vous verriez ce qu'il en serait de nos peintres, de nos poëtes et de nos statuaires; de quel ton nous parlerions de ces charmes, qui joueraient un si grand et si merveilleux rôle dans l'histoire de notre religion et de notre Dieu; et de quel œil nous regarderions la beauté à laquelle nous devrions la naissance, l'incarnation du Sauveur, et la grâce de notre rédemption.

Nous nous servons cependant encore des expressions de charmes divins, de beauté divine : mais, sans quelque reste de paganisme, que l'habitude avec les anciens poëtes entretient dans nos cerveaux poétiques, cela serait froid et vide de sens. Cent femmes de formes diverses peuvent recevoir le même éloge; mais il n'en était pas ainsi chez les Grecs. Il existait en marbre, ou sur la toile, un modèle donné ; et celui qui, aveuglé par sa passion, s'avisait de comparer quelque figure commune avec la Vénus de Gnide ou de Paphos, était aussi ridicule que celui qui, parmi nous, oserait mettre quelque petit nez retroussé de bourgeoise à côté de madame la comtesse de Brionne : on hausserait les épaules, et on lui rirait au visage.

Nous avons cependant quelques caractères traditionnels, quelques figures données par la peinture et par la sculpture. Personne ne se méprend au Christ, à saint Pierre, à la Vierge, à la plupart des apôtres; et croyez-vous qu'au moment où un bon croyant reconnaît dans la rue quelques-unes de ces têtes, il n'éprouve pas un léger sentiment de respect? Que serait-ce donc si ces figures ne se présentaient jamais à la vue, sans réveiller un cortége d'idées douces, voluptueuses, agréables, qui missent les sens et les passions en jeu?

Grâce à Raphaël, au Guide, au Baroche, au Titien, et à quelques autres peintres italiens, lorsque quelque femme nous offre ce caractère de noblesse, de grandeur, d'innocence et de simplicité qu'ils ont donné à leurs vierges, voyez ce qui se passe

alors dans l'âme; si le sentiment qui nous affecte n'a pas quelque chose de romanesque, qui tient de l'admiration, de la tendresse et du respect; et si ce respect ne dure pas encore, lors même que nous savons, à n'en pouvoir douter, que cette vierge est consacrée par état au culte de la Vénus publique, qui se célèbre tous les soirs aux environs du Palais-Royal? Il semble qu'on vous propose là d'aller coucher avec la mère de votre dieu. Il faut avouer aussi que ces belles et grandes indolentes-là ne promettent pas beaucoup de plaisir, et qu'on les aimerait mieux en peinture à son chevet, qu'en chair et vivantes dans son lit.

Combien de choses plus fines encore sur l'expression! Savez-vous qu'elle décide quelquefois la couleur? N'y a-t-il pas un teint plus analogue qu'un autre à certains états, à certaines passions? La couleur pâle et blême ne messied pas aux poëtes, aux musiciens, aux statuaires, aux peintres : ces hommes sont communément bilieux; fondez dans ce blême une teinte jaunâtre, si vous voulez. Les cheveux noirs ajoutent de l'éclat à la blancheur, et de la vivacité aux regards. Les cheveux blonds s'accorderont mieux avec la langueur, la paresse, la nonchalance, les peaux transparentes et fines, les yeux humides, tendres et bleus.

L'expression se fortifie merveilleusement par ces accessoires légers, qui facilitent encore l'harmonie. Si vous me peignez une chaumière, et que vous placiez un arbre à l'entrée, je veux que cet arbre soit vieux, rompu, gercé, caduc; qu'il y ait une conformité d'accidents, de malheurs et de misère entre lui et l'infortuné auquel il prête son ombre les jours de fête.

Les peintres ne manquent pas ces grossières analogies; mais s'ils en connaissaient distinctement la raison, bientôt ils iraient plus loin. J'entends ceux qui ont l'instinct de Greuze; et les autres ne tomberaient pas dans des disparates qui font pitié, quand elles ne font pas rire.

Mais je vais vous développer, par un ou deux exemples, le fil secret et délié qui les a conduits dans le choix délicat de leurs accessoires. Presque tous les peintres de ruines vous montreront, autour de leurs fabriques solitaires, palais, villes, obélisques, ou autres édifices renversés, un vent violent qui souffle; un voyageur qui porte son petit bagage sur son dos, et qui passe; une femme courbée sous le poids de son enfant enve-

loppé dans des guenilles, et qui passe; des hommes à cheval, qui conversent, le nez sous leur manteau, et qui passent. Qui est-ce qui a suggéré ces accessoires? L'affinité des idées. Tout passe; l'homme et la demeure de l'homme. Changez l'espèce de l'édifice ruiné; supposez à la place des ruines d'une ville quelque grand tombeau, vous verrez l'affinité des idées opérer pareillement sur l'artiste, et attirer des accessoires tout contraires aux premiers. Alors le voyageur fatigué aura déposé son fardeau à ses pieds, et lui et son chien seront assis et se reposeront sur les degrés du tombeau; la femme, arrêtée et assise, allaitera son enfant; les hommes seront descendus de cheval, et, laissant paître en liberté leurs animaux étendus sur la terre, ils continueront l'entretien, ou ils s'amuseront à lire l'inscription de la tombe. C'est que les ruines sont un lieu de péril, et que les tombeaux sont des sortes d'asiles; c'est que la vie est un voyage, et le tombeau le séjour du repos; c'est que l'homme s'assied où la cendre de l'homme repose.

Il y aurait un contre-sens à faire passer le voyageur le long du tombeau, et à l'arrêter entre des ruines. Si le tombeau comporte autour de lui quelques êtres qui se meuvent, ce sont ou des oiseaux qui planent au-dessus à une grande hauteur, ou d'autres qui passent à tire-d'aile, ou des travailleurs à qui le labeur dérobe le terme de la vie, et qui chantent au loin. Je ne parle ici que des peintres de ruines. Les peintres d'histoire, les paysagistes varient, contrastent, diversifient leurs accessoires comme les idées se diversifient, s'unissent, se fortifient, s'opposent et contrastent dans leur entendement.

Je me suis quelquefois demandé pourquoi les temples ouverts et isolés des Anciens sont si beaux, et font un si grand effet. C'est qu'on en décorait les quatre faces, sans nuire à la simplicité; c'est qu'ils étaient accessibles de toutes parts: image de la sécurité: les rois même ferment leurs palais par des portes; leur caractère auguste ne suffit pas pour les garantir de la méchanceté des hommes. C'est qu'ils étaient placés dans des lieux écartés, et que l'horreur d'une forêt environnante, se joignant au sombre des idées superstitieuses, remuait l'âme d'une sensation particulière. C'est que la Divinité ne parle pas dans le tumulte des villes; elle aime le silence et la solitude. C'est que l'hommage des hommes y était porté d'une manière plus

secrète et plus libre. Il n'y avait point de jours fixes où l'on s'y assemblât; ou, s'il y en avait, ces jours-là le concours et le tumulte les rendaient moins augustes, parce que le silence et la solitude n'y étaient plus.

Si j'avais eu à former la place de Louis XV [1] où elle est, je me serais bien gardé d'abattre la forêt. J'aurais voulu qu'on en vît la profondeur obscure entre les colonnes d'un grand péristyle. Nos architectes sont sans génie; ils ne savent ce que c'est que les idées accessoires, qui se réveillent par le local et les objets circonvoisins : c'est comme nos poëtes de théâtre, qui n'ont jamais su tirer aucun parti du lieu de la scène.

Ce serait ici le moment de traiter du choix de la belle nature. Mais il suffit de savoir que tous les corps et tous les aspects d'un corps ne sont pas également beaux : voilà pour les formes. Que tous les visages ne sont pas également propres à rendre fortement la même passion; il y a des boudeuses charmantes, et des ris déplaisants : voilà pour les caractères. Que tous les individus ne montrent pas également bien l'âge et la condition, et qu'on ne risque jamais de se tromper, quand on établit la convenance la plus forte entre la nature dont on fait choix et le sujet qu'on traite.

Mais ce que j'esquisse ici en passant se trouvera peut-être un peu plus fortement rendu au chapitre de la composition qui va suivre. Qui sait où l'enchaînement des idées me conduira? ma foi! ce n'est pas moi.

CHAPITRE V.

Paragraphe sur la composition, où j'espère que j'en parlerai.

Nous n'avons qu'une certaine mesure de sagacité. Nous ne sommes capables que d'une certaine durée d'attention. Lorsqu'on fait un poëme, un tableau, une comédie, une histoire, un

1. Notre place de la Concorde.

roman, une tragédie, un ouvrage pour le peuple, il ne faut pas imiter les auteurs qui ont écrit des traités d'éducation. Sur deux mille enfants, à peine y en a-t-il deux qu'on puisse élever d'après leurs principes. S'ils y avaient réfléchi, ils auraient conçu qu'un aigle n'est pas le modèle commun d'une institution générale. Une composition, qui doit être exposée aux yeux d'une foule de toutes sortes de spectateurs, sera vicieuse, si elle n'est pas intelligible pour un homme de bon sens tout court.

Qu'elle soit simple et claire. Par conséquent aucune figure oisive, aucun accessoire superflu. Que le sujet en soit un. Le Poussin a montré dans un même tableau, sur le devant, Jupiter qui séduit Calisto ; et dans le fond, la nymphe séduite traînée par Junon. C'est une faute indigne d'un artiste aussi sage.

Le peintre n'a qu'un instant ; et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions. Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité, ni contre l'intérêt, de rappeler l'instant qui n'est plus, ou d'annoncer l'instant qui va suivre. Une catastrophe subite surprend un homme au milieu de ses fonctions ; il est à la catastrophe, et il est encore à ses fonctions.

Un chanteur, que l'exécution d'un air *di bravura* met à la gêne ; un violon, qui se démène et se tourmente, m'angoisse et me chagrine. J'exige du chanteur tant d'aisance et de liberté, je veux que le symphoniste promène ses doigts sur les cordes, si facilement, si légèrement, que je ne me doute pas de la difficulté de la chose. Il me faut du plaisir pur et sans peine ; et je tourne le dos à un peintre qui me propose un emblème, un logogriphe à déchiffrer.

Si la scène est une, claire, simple et liée, j'en saisirai l'ensemble d'un coup d'œil ; mais ce n'est pas assez. Il faut encore qu'elle soit variée ; et elle le sera, si l'artiste est rigoureux observateur de la nature.

Un homme fait une lecture intéressante à un autre. Sans qu'ils y pensent l'un et l'autre, le lecteur se disposera de la manière la plus commode pour lui ; l'auditeur en fera autant. Si c'est Robbé qui lit, il aura l'air d'un énergumène ; il ne regardera pas son papier, ses yeux seront égarés dans l'air. Si je l'écoute, j'aurai l'air sérieux. Ma main droite ira chercher

mon menton et soutenir ma tête qui tombe; et ma main gauche ira chercher le coude de mon bras droit, et soutenir le poids de ma tête et de ce bras. Ce n'est pas ainsi que j'entendrais réciter Voltaire.

Ajoutez un troisième personnage à la scène, il subira la loi des deux premiers; c'est un système combiné de trois intérêts. Qu'il en survienne cent, deux cents, mille : la même loi s'observera. Sans doute il y aura un moment de bruit, de mouvement, de tumulte, de cris, de flux, de reflux, d'ondulations; c'est le moment où chacun ne pense qu'à soi et cherche à se sacrifier la république entière. Mais on ne tardera pas à sentir l'absurdité de sa prétention et l'inutilité de ses efforts. Peu à peu chacun se résoudra à se départir d'une portion de son intérêt; et la masse se composera.

Jetez les yeux sur cette masse, dans le moment tumultueux : l'énergie de chaque individu s'exerce dans toute sa violence; et, comme il n'y en a pas un seul qui en soit pourvu précisément au même degré, c'est ici comme aux feuilles d'un arbre : pas une qui soit du même vert; pas un de ces individus qui soit le même d'action et de position.

Regardez ensuite la masse dans le moment du repos, celui où chacun a sacrifié le moins qu'il a pu de son avantage; et comme la même diversité subsiste dans les sacrifices, même diversité d'action et de position. Et le moment du tumulte et le moment du repos ont cela de commun, que chacun s'y montre ce qu'il est.

Que l'artiste garde cette loi des énergies et des intérêts; et quelque étendue que soit sa toile, sa composition sera vraie partout. Le seul contraste que le goût puisse approuver, celui qui résulte de la variété des énergies et des intérêts, s'y trouvera; et il n'y en faut point d'autre.

Ce contraste d'étude, d'académie, d'école, de technique, est faux. Ce n'est plus une action qui se passe en nature, c'est une action apprêtée, compassée, qui se joue sur la toile. Le tableau n'est plus une rue, une place publique, un temple; c'est un théâtre.

On n'a point encore fait, et l'on ne fera jamais un morceau de peinture supportable, d'après une scène théâtrale; et c'est, ce me semble, une des plus cruelles satires de nos acteurs, de nos décorations, et peut-être de nos poëtes.

Une autre chose qui ne choque pas moins, ce sont les petits usages des peuples civilisés. La politesse, cette qualité si aimable, si douce, si estimable dans le monde, est maussade dans les arts d'imitation. Une femme ne peut plier les genoux, un homme ne peut déployer son bras, prendre son chapeau sur sa tête, et tirer un pied en arrière, que sur un écran. Je sais bien qu'on objectera les tableaux de Watteau ; mais je m'en moque, et je persiste.

Otez à Watteau ses sites, sa couleur, la grâce de ses figures, de ses vêtements ; ne voyez que la scène, et jugez. Il faut aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme. Je permettrais bien à un Persan de porter la main à son front et de s'incliner ; mais voyez le caractère de cet homme incliné ; voyez son respect, son adoration ; voyez la grandeur de sa draperie, de son mouvement. Quel est celui qui mérite un hommage si profond ? est-ce son dieu ? est-ce son père ?

Ajoutez à la platitude de nos révérences, celle de nos vêtements : nos manches retroussées, nos culottes en fourreau, nos basques carrées et plissées, nos jarretières sous le genou, nos boucles en lacs d'amour, nos souliers pointus. Je défie le génie même de la peinture et de la sculpture de tirer parti de ce système de mesquinerie. La belle chose, en marbre ou en bronze, qu'un Français avec son justaucorps à boutons, son épée et son chapeau !

Mais revenons à l'ordonnance, à l'ensemble des personnages. On peut, on doit en sacrifier un peu au technique. Jusqu'où ? je n'en sais rien. Mais je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi ; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu récréeras mes yeux après si tu peux.

Chaque action a plusieurs instants ; mais je l'ai dit, et je le répète, l'artiste n'en a qu'un, dont la durée est celle d'un coup d'œil. Cependant, comme sur un visage où régnait la douleur et où l'on a fait poindre la joie, je retrouverai la passion présente confondue parmi les vestiges de la passion qui passe ; il peut aussi rester, au moment que le peintre a choisi, soit dans les attitudes, soit dans les caractères, soit dans les actions, des traces subsistantes du moment qui a précédé.

Un système d'êtres un peu composé ne change pas tout à la fois; c'est ce que n'ignore pas celui qui connaît la nature, et qui a le sentiment du vrai : mais ce qu'il sent aussi, c'est que ces figures partagées, ces personnages indécis, ne concourant qu'à moitié à l'effet général, il perd du côté de l'intérêt ce qu'il gagne du côté de la variété. Qu'est-ce qui entraîne mon imagination[1]? c'est le concours de la multitude. Je ne saurais me refuser à tant de monde qui m'invite. Mes yeux, mes bras, mon âme, se portent malgré moi où je vois leurs yeux, leurs bras, leur âme, attachés. J'aimerais donc mieux, s'il était possible, reculer le moment de l'action, pour être énergique, et me débarrasser des paresseux. Pour les oisifs, à moins que le contraste n'en soit sublime, cas rare, je n'en veux point. Encore, lorsqu ce contraste est sublime, la scène change ; et l'oisif devient le sujet principal.

Je ne saurais souffrir, à moins que ce ne soit dans une apothéose, ou quelque autre sujet de verve pure, le mélange des êtres allégoriques et réels. Je vois frémir d'ici tous les admirateurs de Rubens; mais peu m'importe, pourvu que le bon goût et la vérité me sourient.

Le mélange des êtres allégoriques et réels donne à l'histoire l'air d'un conte ; et, pour trancher le mot, ce défaut défigure pour moi la plupart des compositions de Rubens. Je ne les entends pas. Qu'est-ce que cette figure qui tient un nid d'oiseau, un Mercure, l'arc-en-ciel, le zodiaque, le sagittaire, dans la chambre et autour du lit d'une accouchée? Il faudrait faire sortir de la bouche de chacun de ces personnages, comme on le voit à nos vieilles tapisseries de château, une légende qui dît ce qu'ils veulent.

Je vous ai déjà dit mon avis sur le monument de Reims [2], exécuté par Pigalle; et mon sujet m'y ramène. Que signifie, à côté de ce porte-faix étendu sur des ballots, cette femme qui conduit un lion par la crinière? La femme et l'animal s'en vont du côté du porte faix endormi ; et je suis sûr qu'un enfant s'écrierait : « Maman, cette femme va faire manger ce pauvre homme-

1. Variante : attention.

2. Voir le *Salon de 1765* ci-dessus, et particulièrement la note de Grimm à l'article Moitte, p. 451.

là, qui dort, par sa bête. » Je ne sais si c'est son dessein ; mais cela arrivera, si cet homme ne s'éveille, et que cette femme fasse un pas de plus. Pigalle, mon ami, prends ton marteau, brise-moi cette association d'êtres bizarres. Tu veux faire un roi protecteur; qu'il le soit de l'agriculture, du commerce et de la population. Ton portefaix dormant sur ses ballots, voilà bien le Commerce. Abats, de l'autre côté de ton piédestal, un taureau ; qu'un vigoureux habitant des champs se repose entre les cornes de l'animal ; et tu auras l'Agriculture. Place entre l'un et l'autre une bonne grosse paysanne qui allaite un enfant; et je reconnaîtrai la Population. Est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'un taureau abattu? est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'un paysan nu qui se repose? est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'une paysanne à grands traits et grandes mamelles? est-ce que cette composition n'offrira pas à ton ciseau toutes sortes de natures? est-ce que cela ne me touchera pas, ne m'intéressera pas plus que tes figures symboliques? Tu m'auras montré le monarque protecteur des conditions subalternes, comme il le doit être ; car ce sont elles qui forment le troupeau et la nation.

C'est qu'il faudrait méditer profondément son sujet. Il s'agit vraiment bien de meubler sa toile de figures! Il faut que ces figures s'y placent d'elles-mêmes comme dans la nature. Il faut qu'elles concourent toutes à un effet commun, d'une manière forte, simple et claire; sans quoi je dirai comme Fontenelle à la sonate : « Figure, que me veux-tu? »

La peinture a cela de commun avec la poésie, et il semble qu'on ne s'en soit pas encore avisé, que toutes deux elles doivent être *bene moratæ ;* il faut qu'elles aient des mœurs. Boucher ne s'en doute pas; il est toujours vicieux, et n'attache jamais. Greuze est toujours honnête; et la foule se presse autour de ses tableaux. J'oserais dire à Boucher : « Si tu ne t'adresses jamais qu'à un polisson de dix-huit ans, tu as raison, mon ami, continue à faire des culs, des tétons ; mais, pour les honnêtes gens et moi, on aura beau t'exposer à la grande lumière du Salon, nous t'y laisserons pour aller chercher dans un coin obscur ce Russe charmant de Le Prince, et cette jeune, honnête, innocente marraine qui est debout à ses côtés [1]. Ne t'y trompe pas : cette

1. Voyez, dans le *Salon* précédent, à l'article Le Prince : *le Baptême russe.*

figure-là me fera plutôt faire un péché le matin, que toutes tes impures. Je ne sais où tu vas les prendre ; mais il n'y a pas moyen de s'y arrêter, quand on fait quelque cas de sa santé. »

Je ne suis pas scrupuleux. Je lis quelquefois mon Pétrone. La satire d'Horace, *Ambubaiarum* [1], me plaît au moins autant qu'une autre. Les petits madrigaux infâmes de Catulle, j'en sais les trois quarts par cœur. Quand je suis en pique-nique avec mes amis, et que la tête s'est un peu échauffée de vin blanc, je cite, sans rougir, une épigramme de Ferrand [2]. Je pardonne au poëte, au peintre, au sculpteur, au philosophe même, un instant de verve et de folie ; mais je ne veux pas qu'on trempe toujours là son pinceau, et qu'on pervertisse le but des arts. Un des plus beaux vers de Virgile, et un des plus beaux principes de l'art imitatif, c'est celui-ci :

> Sunt lacrymæ rerum, et mentem mortalia tangunt.
>
> Virg. *Æneid.* lib. I, v. 466.

Il faudrait l'écrire sur la porte de son atelier : *Ici les malheureux trouvent des yeux qui les pleurent.*

Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau. Qu'un méchant soit en société, qu'il y porte la conscience de quelque infamie secrète, ici il en trouve le châtiment. Les gens de bien l'asseyent, à leur insu, sur la sellette. Ils le jugent, ils l'interpellent lui-même. Il a beau s'embarrasser, pâlir, balbutier ; il faut qu'il souscrive à sa propre sentence. Si ses pas le conduisent au Salon, qu'il craigne d'arrêter ses regards sur la toile sévère ! C'est à toi qu'il appartient aussi de célébrer, d'éterniser les grandes et belles actions, d'honorer la vertu malheureuse et flétrie, de flétrir le vice heureux et honoré, d'effrayer les tyrans. Montre-moi Commode abandonné aux bêtes ; que je le voie, sur ta toile, déchiré à coups de crocs. Fais-moi entendre les cris mêlés de la fureur et de la joie autour de son cadavre. Venge l'homme de bien du méchant, des dieux et du destin. Préviens, si tu l'oses, les juge-

1. *Sermonum,* lib. I, sat. II. (Br.)

2. Grave magistrat, connu surtout par un petit recueil intitulé : *Pièces libres de M. Ferrand,* à Londres, chez Godwin-Harald, 1738, 1744, etc., in-8°.

ments de la postérité; ou si tu n'en as pas le courage, peins-moi du moins celui qu'elle a porté. Renverse sur les peuples fanatiques l'ignominie dont ils ont prétendu couvrir ceux qui les instruisaient et qui leur disaient la vérité. Étale-moi les scènes sanglantes du fanatisme. Apprends aux souverains et aux peuples ce qu'ils ont à espérer de ces prédicateurs sacrés du mensonge. Pourquoi ne veux-tu pas t'asseoir aussi parmi les précepteurs du genre humain, les consolateurs des maux de la vie, les vengeurs du crime, les rémunérateurs de la vertu? Est-ce que tu ne sais pas que,

> Segnius irritant animos demissa per aurem,
> Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
> Ipse sibi tradit spectator?...
>
> HORAT. *de Arte poet.*, v. 180 et seq.

Tes personnages sont muets, si tu veux; mais ils font que je me parle, et que je m'entretiens avec moi-même.

On distingue la composition en pittoresque et en expressive. Je me soucie bien que l'artiste ait disposé ses figures pour les effets les plus piquants de lumière, si l'ensemble ne s'adresse point à mon âme; si ces personnages y sont comme des particuliers qui s'ignorent dans une promenade publique, ou comme les animaux au pied des montagnes du paysagiste.

Toute composition expressive peut être en même temps pittoresque; et quand elle a toute l'expression dont elle est susceptible, elle est suffisamment pittoresque; et je félicite l'artiste de n'avoir pas immolé le sens commun au plaisir de l'organe. S'il eût fait autrement, je me serais écrié, comme si j'avais entendu un beau parleur qui déraisonne : « Tu dis très-bien, mais tu ne sais ce que tu dis. »

Il y a sans doute des sujets ingrats; mais c'est pour l'artiste ordinaire qu'ils sont communs. Tout est ingrat pour une tête stérile. A votre avis, était-ce un sujet bien intéressant qu'un prêtre qui dicte à son secrétaire des homélies? Voyez cependant ce que Carle Van Loo en a fait. C'est, sans contredit, le sujet le plus simple, et la plus belle de ses esquisses.

On a prétendu que l'ordonnance était inséparable de l'expression. Il me semble qu'il peut y avoir de l'ordonnance sans

expression, et que rien même n'est si commun. Pour de l'expression sans ordonnance, la chose me paraît plus rare, surtout quand je considère que le moindre accessoire superflu nuit à l'expression, ne fût-ce qu'un chien, un cheval, un bout de colonne, une urne.

L'expression exige une imagination forte, une verve brûlante, l'art de susciter des fantômes, de les animer, de les agrandir; l'ordonnance, en poésie ainsi qu'en peinture, suppose un certain tempérament de jugement et de verve, de chaleur et de sagesse, d'ivresse et de sang-froid, dont les exemples ne sont pas communs en nature. Sans cette balance rigoureuse, selon que l'enthousiasme ou la raison prédomine, l'artiste est extravagant ou froid.

La principale idée, bien conçue, doit exercer son despotisme sur toutes les autres. C'est la force motrice de la machine qui, semblable à celle qui retient les corps célestes dans leurs orbes et les entraîne, agit en raison inverse de la distance.

L'artiste veut-il savoir s'il ne reste rien d'équivoque et d'indécis sur sa toile, qu'il appelle deux hommes instruits qui lui expliquent séparément et en détail toute sa composition. Je ne connais presque aucune composition moderne qui résistât à cet essai. De cinq à six figures, à peine en resterait-il deux ou trois sur lesquelles il ne fallût pas passer la brosse. Ce n'est pas assez que tu aies voulu que celui-ci fît telle chose, celui-là telle autre; il faut encore que ton idée ait été juste et conséquente, et que tu l'aies rendue si nettement que je ne m'y méprenne pas, ni moi, ni les autres, ni ceux qui sont à présent, ni ceux qui viendront après.

Il y a dans presque tous nos tableaux une faiblesse de concept, une pauvreté d'idée, dont il est impossible de recevoir une secousse violente, une sensation profonde. On regarde; on tourne la tête, et l'on ne se rappelle rien de ce qu'on a vu. Nul fantôme qui vous obsède et qui vous suive. J'ose proposer au plus intrépide de nos artistes de nous effrayer autant par son pinceau que nous le sommes par le simple récit du gazetier, de cette foule d'Anglais expirants, étouffés dans un cachot trop étroit, par les ordres d'un nabab. Et à quoi sert donc que tu broies tes couleurs, que tu prennes ton pinceau, que tu épuises toutes les ressources de ton art, si tu m'affectes moins qu'une

gazette? C'est que ces hommes sont sans imagination, sans verve; c'est qu'ils ne peuvent atteindre à aucune idée forte et grande.

Plus une composition est vaste, plus elle demande d'études d'après nature. Or, quel est celui d'entre eux qui aura la patience de la finir? qui est-ce qui y mettra le prix quand elle sera achevée? Parcourez les ouvrages des grands maîtres, et vous y remarquerez en cent endroits l'indigence de l'artiste à côté de son talent; parmi quelques vérités de nature, une infinité de choses exécutées de routine. Celles-ci blessent d'autant plus qu'elles sont à côté des autres; c'est le mensonge rendu plus choquant par la présence de la vérité. Ah! si un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène publique pouvait être rendue avec la même vérité dans tous ses détails, qu'une scène domestique de Greuze ou de Chardin!

C'est sous ce point de vue surtout que le travail du peintre d'histoire est infiniment plus difficile que celui du peintre de genre. Il y a une infinité de tableaux de genre qui défient notre critique. Quel est le tableau de bataille qui pût supporter le regard du roi de Prusse? Le peintre de genre a sa scène sans cesse présente sous ses yeux; le peintre d'histoire, ou n'a jamais vu, ou n'a vu qu'un instant la sienne. Et puis l'un est pur et simple imitateur, copiste d'une nature commune; l'autre est, pour ainsi dire, le créateur d'une nature idéale et poétique. Il marche sur une ligne difficile à garder. D'un côté de cette ligne, il tombe dans le mesquin; de l'autre, il tombe dans l'outré. On peut dire de l'un, *multa ex industria, pauca ex animo*; de l'autre, au contraire, *pauca ex industria, plurima ex animo*.

L'immensité du travail rend le peintre d'histoire négligent dans les détails. Où est celui de nos peintres qui se soucie de faire des pieds et des mains? Il vise, dit-il, à l'effet général; et ces misères n'y font rien. Ce n'était pas l'avis de Paul Véronèse; mais c'est le sien. Presque toutes les grandes compositions sont croquées. Cependant le pied et la main du soldat, qui joue aux cartes dans son corps de garde, sont les mêmes dont il marche au combat, dont il frappe dans la mêlée.

Que voulez-vous que je vous dise du costume? Il serait choquant de le braver à un certain point; il y aurait plus souvent de la pédanterie et du mauvais goût à s'y assujettir à la

rigueur. Des figures nues, dans un siècle, chez un peuple, au milieu d'une scène où c'est l'usage de se vêtir, ne nous offensent point. C'est que la chair est plus belle que la plus belle draperie; c'est que le corps de l'homme, sa poitrine, ses bras, ses épaules; c'est que les pieds, les mains, la gorge d'une femme sont plus beaux que toute la richesse des étoffes dont on les couvrirait; c'est que l'exécution en est encore plus savante et plus difficile; c'est que *major è longinquo reverentia*, et qu'en faisant nu, on éloigne la scène, on rappelle un âge plus innocent et plus simple, des mœurs plus sauvages, plus analogues aux arts d'imitation; c'est qu'on est mécontent du temps présent. et que ce retour vers les temps antiques ne nous déplaît pas: c'est que si les nations sauvages se civilisent imperceptiblement, il n'en est pas tout à fait de même des individus, qu'on voit bien des hommes se dépouiller et se faire sauvages, mais rarement des sauvages prendre des habits et se civiliser; c'est que les figures à demi nues, dans une composition, sont comme les forêts et la campagne transportées autour de nos maisons.

Græca res est nihil velare (Plin., lib. XXXIV, cap. v, sect. x). C'était l'usage des Grecs, nos maîtres dans tous les beaux-arts. Mais si nous avons permis à l'artiste de dépouiller ses figures, n'ayons pas la barbarie de l'asservir à un costume ridicule et gothique. Les yeux du goût ne sont pas ceux du pensionnaire de l'Académie des Inscriptions. Bouchardon a vêtu Louis XV à la romaine, et il a bien fait. Toutefois ne faisons pas un précepte d'une licence.

. . . . Licentia sumpta pudenter.

HORAT. *de Arte poet.*, v. 51.

Comme ces gens-ci sont ignorants, et qu'ils ne savent point garder de mesure, si vous leur jetez la bride sur le cou, je ne désespère pas qu'ils n'en viennent à mettre un plumet sur la tête d'un soldat romain.

Je ne connais guère de lois sur la manière de draper les figures; elle est toute de poésie pour l'invention, toute de rigueur pour l'exécution. Point de petits plis chiffonnés les uns sur les autres. Celui qui aura jeté un morceau d'étoffe sur le bras tendu d'un homme, et qui, faisant seulement tourner ce

bras sur lui-même, aura vu des muscles qui saillaient s'affaisser, des muscles affaissés devenir saillants, et l'étoffe dessiner ces mouvements, prendra son mannequin et le jettera dans le feu. Je ne puis souffrir qu'on me montre l'écorché sous la peau; mais on ne peut trop me montrer le nu sous la draperie.

On dit beaucoup de bien et beaucoup de mal de la manière de draper des Anciens. Mon avis, qui est en ceci sans conséquence, est qu'elle étend la lumière des parties larges par l'opposition des ombres et des lumières des petites parties longues et étroites. Une autre manière de draper, surtout en sculpture, oppose des lumières larges à des lumières larges, et détruit l'effet des unes par les autres.

Il me semble qu'il y a autant de genres de peinture que de genres de poésie; mais c'est une division superflue. La peinture en portrait et l'art du buste doivent être honorés *chez un peuple républicain*, où il convient d'attacher sans cesse les regards des citoyens sur les défenseurs de leurs droits et de leur liberté. *Dans un État monarchique* c'est autre chose; il n'y a que Dieu et le roi.

Cependant, s'il est vrai qu'un art ne se soutienne que par le premier principe qui lui donna naissance, la médecine par l'empirisme, la peinture par le portrait, la sculpture par le buste; le mépris du portrait et du buste annonce la décadence des deux arts. Point de grands peintres qui n'aient su faire le portrait : témoin Raphaël, Rubens, Le Sueur, Van Dyck. Point de grands sculpteurs qui n'aient su faire le buste. Tout élève commence comme l'art a commencé. Pierre disait un jour : « Savez-vous pourquoi, nous autres peintres d'histoire, nous ne faisons pas le portrait? c'est que cela est trop difficile. »

Les peintres de genre et les peintres d'histoire n'avouent pas nettement le mépris qu'ils se portent réciproquement; mais on le devine. Ceux-ci regardent les premiers comme des têtes étroites, sans idées, sans poésie, sans grandeur, sans élévation, sans génie, qui vont se traînant servilement d'après la nature qu'ils n'osent perdre un moment de vue. Pauvres copistes, qu'ils compareraient volontiers à notre artisan des Gobelins, qui va choisissant ses brins de laine les uns après les autres, pour en former la vraie nuance du tableau de l'homme sublime qu'il a derrière le dos. A les entendre, ce sont gens à petits sujets

mesquins, à petites scènes domestiques prises du coin des rues, à qui l'on ne peut rien accorder au delà du mécanique du métier, et qui ne sont rien quand ils n'ont pas porté ce mérite au dernier degré. Le peintre de genre, de son côté, regarde la peinture historique comme un genre romanesque, où il n'y a ni vraisemblance ni vérité, où tout est outré, qui n'a rien de commun avec la nature, où la fausseté se décèle, et dans les caractères exagérés, qui n'ont existé nulle part; et dans les incidents, qui sont tous d'imagination; et dans le sujet entier, que l'artiste n'a jamais vu hors de sa tête creuse; et dans les détails, qu'il a pris on ne sait où; et dans ce style qu'on appelle grand et sublime, et qui n'a point de modèle en nature; et dans les actions et les mouvements des figures, si loin des actions et des mouvements réels. Vous voyez bien, mon ami, que c'est la querelle de la prose et de la poésie, de l'histoire et du poème épique, de la tragédie héroïque et de la tragédie bourgeoise, de la tragédie bourgeoise et de la comédie gaie.

Il me semble que la division de la peinture, en peinture de genre et peinture d'histoire, est sensée; mais je voudrais qu'on eût un peu plus consulté la nature des choses dans cette division. On appelle du nom de peintres de genre, indistinctement, et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique; Téniers, Wouwermans, Greuze, Chardin, Loutherbourg, Vernet même, sont des peintres de genre. Cependant je proteste que le *Père qui fait la lecture* à sa famille, le *Fils ingrat*, et les *Fiançailles* de Greuze; que les *Marines* de Vernet, qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire, que les *Sept Sacrements* du Poussin, la *Famille de Darius* de Le Brun, ou la *Suzanne* de Van Loo.

Voici ce que c'est. La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler *peintres de genre*, les imitateurs de la nature brute et morte; *peintres d'histoire*, les imitateurs de la nature sensible et vivante; et la querelle était finie.

Mais en laissant aux mots les acceptions reçues, je vois que la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la pein-

ture historique, qu'elle exige autant d'esprit, d'imagination, de poésie même, égale science du dessin, de la perspective, de la couleur, des ombres, de la lumière, des caractères, des passions, des expressions, des draperies, de la composition; une imitation plus stricte de la nature, des détails plus soignés; et que, nous montrant des choses plus connues et plus familières, elle a plus de juges et de meilleurs juges.

Homère est-il moins grand poëte, lorsqu'il range des grenouilles en bataille sur les bords d'une mare, que lorsqu'il ensanglante les flots du Simoïs et du Xante, et qu'il engorge le lit des deux fleuves de cadavres humains? Ici seulement les objets sont plus grands, les scènes plus terribles. Qui est-ce qui ne se reconnaît pas dans Molière? Et si l'on ressuscitait les héros de nos tragédies, ils auraient bien de la peine à se reconnaître sur notre scène; et, placés devant nos tableaux historiques, Brutus, Catilina, César, Auguste, Caton, demanderaient infailliblement qui sont ces gens-là. Qu'est-ce que cela signifie, sinon que la peinture d'histoire demande plus d'élévation, d'imagination peut-être, une autre poésie plus étrange? la peinture de genre, plus de vérité? et que cette dernière peinture, même réduite au vase et à la corbeille de fleurs, ne se pratiquerait pas sans toute la ressource de l'art et quelque étincelle de génie, si ceux dont elle décore les appartements avaient autant de goût que d'argent?

Pourquoi me placer sur ce buffet nos maussades ustensiles de ménage? est-ce que ces fleurs seront plus brillantes dans un pot de la manufacture de Nevers, que dans un vase de meilleure forme? Et pourquoi ne verrais-je pas, autour de ce vase, une danse d'enfants, les joies du temps de la vendange, une bacchanale? Pourquoi, si ce vase a des anses, ne les pas former de deux serpents entrelacés? pourquoi la queue de ces serpents n'irait-elle pas faire quelques circonvolutions à la partie inférieure? et pourquoi leurs têtes penchées sur l'orifice, ne sembleraient-elles pas y chercher l'eau pour se désaltérer? Mais il faudrait savoir animer les choses mortes; et le nombre de ceux qui savent conserver la vie aux choses qui l'ont reçue est facile à compter.

Un mot encore, avant que de finir, sur les peintres en portrait et sur les sculpteurs.

Un portrait peut avoir l'air triste, sombre, mélancolique, serein, parce que ces états sont permanents; mais un portrait qui rit est sans noblesse, sans caractère, souvent même sans vérité, et par conséquent une sottise. Le ris est passager. On rit par occasion; mais on n'est pas rieur par état.

Je ne saurais m'empêcher de croire qu'en sculpture une figure qui fait bien ce qu'elle fait, ne fasse bien ce qu'elle fait, et par conséquent ne soit belle de tous côtés. La vouloir également belle de tous côtés, c'est une sottise. Chercher entre ses membres des oppositions purement techniques, y sacrifier la vérité rigoureuse de son action, voilà l'origine du style antithétique et petit. Toute scène a un aspect, un point de vue plus intéressant qu'aucun autre; c'est de là qu'il faut la voir. Sacrifiez à cet aspect, à ce point de vue, tous les aspects, ou points de vue subordonnés; c'est le mieux.

Quel groupe plus simple, blus beau que celui du *Laocoon* et de ses enfants? Quel groupe plus maussade, si on le regarde par la gauche, de l'endroit où la tête du père se voit à peine, et où l'un des enfants est projeté sur l'autre? Cependant le Laocoon est jusqu'à présent le plus beau morceau de sculpture connu.

CHAPITRE VI.

Mon mot sur l'architecture.

Il ne s'agit point ici, mon ami, d'examiner le caractère des différents ordres d'architecture; encore moins de balancer les avantages de l'architecture grecque et romaine avec les prérogatives de l'architecture gothique; de vous montrer celle-ci étendant l'espace au dedans par la hauteur des voûtes et la légèreté de ses colonnes; détruisant au dehors l'imposant de la masse par la multitude et le mauvais goût des ornements; de faire valoir l'analogie de l'obscurité des vitraux colorés, avec la nature incompréhensible de l'être adoré et les idées sombres de

l'adorateur ; mais de vous convaincre que, sans architecture, il n'y a ni peinture, ni sculpture ; et que c'est à l'art, qui n'a point de modèle subsistant sous le ciel, que les deux arts imitateurs de la nature doivent leur origine et leur progrès.

Transportez-vous dans la Grèce, au temps où une énorme poutre de bois, soutenue sur deux troncs d'arbres équarris, formait la magnifique et superbe entrée de la tente d'Agamemnon; ou, sans remonter si loin dans les âges, établissez-vous entre les sept collines, lorsqu'elles n'étaient couvertes que de chaumières, et ces chaumières habitées par les brigands, aïeux des fastueux maîtres du monde.

Croyez-vous que dans toutes ces chaumières il y eût un seul morceau de peinture, bonne ou mauvaise? Certainement vous ne le croyez pas.

Et les dieux, mieux révérés peut-être que quand ils sortirent de dessous le ciseau des plus grands maîtres, comment les y voyez-vous? Fort inférieurs, beaucoup plus mal taillés, sans doute, que ces bûches de bois informes auxquelles le charpentier a fait à peu près un nez, des yeux, une bouche, des pieds et des mains, et devant lesquelles l'habitant de nos hameaux fait sa prière.

Eh bien, mon ami, comptez que les temples, les chaumières et les dieux resteront dans cet état misérable, jusqu'à ce qu'il arrive quelque grande calamité publique, une guerre, une famine, une peste, un vœu public, en conséquence duquel vous voyiez un arc de triomphe élevé au vainqueur, une grande fabrique de pierre consacrée au dieu.

D'abord l'arc de triomphe et le temple ne se feront remarquer que par la masse, et je ne crois pas que la statue qu'on y placera ait d'autre avantage sur l'ancienne que d'être plus grande. Pour plus grande, elle le sera certainement; car il faudra proportionner l'hôte à son nouveau domicile.

De tous temps les souverains ont été les émules des dieux. Lorsque le dieu aura une vaste demeure, le souverain exhaussera la sienne; les grands, émules des souverains, exhausseront les leurs : les premiers citoyens, émules des grands, en feront autant; et dans l'intervalle de moins d'un siècle, il faudra sortir de l'enceinte des sept collines pour retrouver une chaumière.

Mais les murs des temples, du palais du maître, des hôtels

des premiers hommes de l'État, des maisons des citoyens opulents, offriront de toutes parts de grandes surfaces nues qu'il faudra couvrir.

Les chétifs dieux domestiques ne répondront plus à l'espace qu'on leur aura accordé; il en faudra tailler d'autres.

On les taillera du mieux qu'on pourra; on revêtira les murs de toiles plus ou moins mal barbouillées.

Mais le goût s'accroissant avec la richesse et le luxe, bientôt l'architecture des temples, des palais, des hôtels, des maisons, deviendra meilleure ; et la sculpture et la peinture suivront ses progrès.

J'en appelle à présent de ces idées à l'expérience.

Citez-moi un peuple qui ait des statues et des tableaux, des peintres et des sculpteurs, sans palais ni temples, ou avec des temples d'où la nature du culte ait banni la toile coloriée et la pierre sculptée.

Mais si c'est l'architecture qui a donné naissance à la peinture et à la sculpture, c'est en revanche à ces deux arts que l'architecture doit sa grande perfection, et je vous conseille de vous méfier du talent d'un architecte qui n'est pas un grand dessinateur. Où cet homme se serait-il formé l'œil? où aurait-il pris le sentiment exquis des proportions? où aurait-il puisé les idées du grand, du simple, du noble, du lourd, du léger, du svelte, du grave, de l'élégant, du sérieux? Michel-Ange était grand dessinateur, lorsqu'il conçut le plan de la façade et du dôme de Saint-Pierre de Rome ; et notre Perrault dessinait supérieurement, lorsqu'il imagina la colonnade du Louvre.

Je terminerai ici mon chapitre sur l'architecture. Tout l'art est compris sous ces trois mots : solidité ou sécurité, convenance et symétrie.

D'où l'on doit conclure que ce système de mesures d'ordres vitruviennes et rigoureuses semble n'avoir été inventé que pour conduire à la monotonie et étouffer le génie.

Cependant je ne finirai point ce paragraphe sans vous proposer un petit problème à résoudre.

On dit de Saint-Pierre de Rome, que les proportions y sont si parfaitement gardées, que l'édifice perd au premier coup d'œil tout l'effet de sa grandeur et de son étendue ; en sorte qu'on peut en dire : *Magnus esse, sentiri parvus.*

Là-dessus, voici comment on raisonne. A quoi donc ont servi toutes ces admirables proportions? A rendre petite et commune une grande chose? Il semble qu'il eût mieux valu s'en écarter, et qu'il y aurait eu plus d'habileté à produire l'effet contraire, et à donner de la grandeur à une chose ordinaire et commune.

On répond qu'à la vérité l'édifice aurait paru plus grand au premier coup d'œil, si l'on eût sacrifié avec art les proportions; mais on demande lequel était préférable, ou de produire une admiration grande et subite, ou d'en créer une qui commençât faible, s'accrût peu à peu, et devînt enfin grande et permanente, par un examen réfléchi et détaillé.

On accorde que, tout étant égal d'ailleurs, un homme mince et élancé paraîtra plus grand qu'un homme bien proportionné; mais on demande encore quel est, de ces deux hommes, celui qu'on admirera davantage; et si le premier ne consentirait pas à être réduit aux proportions les plus rigoureuses de l'antique, au hasard de perdre quelque chose de sa grandeur apparente.

On ajoute que l'édifice étroit que l'art a agrandi, finit par être conçu tel qu'il est; au lieu que le grand édifice, que l'art et ses proportions ont réduit à une apparence ordinaire et commune, finit par être conçu grand, le prestige défavorable des proportions s'évanouissant par la comparaison nécessaire du spectateur avec quelques-unes des parties de l'édifice.

On réplique qu'il n'est pas étonnant que l'homme consente à perdre de sa grandeur apparente, en acceptant des proportions rigoureuses, parce qu'il n'ignore pas que c'est de cette exactitude rigoureuse dans la proportion de ses membres, qu'il obtiendra l'avantage de satisfaire, le plus parfaitement qu'il est possible, aux différentes fonctions de la vie; que c'est d'elle que dépendront la force, la dignité, la grâce, en un mot, la beauté dont l'utilité est toujours la base; mais qu'il n'en est pas ainsi d'un édifice qui n'a qu'un seul objet, qu'un seul but.

On nie que la comparaison du spectateur avec une des parties de l'édifice produise l'effet qu'on en attend, et répare l'illusion défavorable du premier coup d'œil. En s'approchant de cette statue, qui devient tout à coup colossale, sans doute on est étonné : on conçoit l'édifice beaucoup plus grand qu'on ne l'avait d'abord apprécié; mais le dos tourné à la statue, la puissance générale de toutes les autres parties de l'édifice reprend

son empire, et restitue l'édifice, grand en lui-même, à une apparence ordinaire et commune; en sorte que, d'un côté, chaque détail paraît grand, tandis que le tout reste petit et commun; au lieu que dans le système contraire d'irrégularité, chaque détail paraît petit, tandis que le tout reste extraordinaire, imposant et grand.

Le talent d'agrandir les objets par la magie de l'art, celui d'en dérober l'énormité par l'intelligence des proportions, sont assurément deux grands talents; mais quel est le plus grand des deux? quel est celui que l'architecte doit préférer? comment fallait-il faire Saint-Pierre de Rome? valait-il mieux réduire cet édifice à un effet ordinaire et commun, par l'observation rigoureuse des proportions, que de lui donner un aspect étonnant, par une ordonnance moins sévère et moins régulière?

Et que l'on ne se presse pas de choisir; car enfin, Saint-Pierre de Rome, grâce à ses proportions si vantées, ou n'obtient jamais, ou n'acquiert qu'à la longue, ce qu'on lui aurait accordé constamment et subitement dans un autre système. Qu'est-ce qu'un accord qui empêche l'effet général? qu'est-ce qu'un défaut qui fait valoir le tout[1]?

Voilà la querelle de l'architecture gothique et de l'architecture grecque ou romaine, proposée dans toute sa force.

Mais la peinture n'offre-t-elle pas la même question à résoudre? Quel est le grand peintre, ou de Raphaël que vous allez chercher en Italie, et devant lequel vous passeriez sans le reconnaître, si l'on ne vous tirait pas par la manche, et qu'on ne vous dît pas : « Le voilà; » ou de Rembrandt, du Titien, de Rubens, de Van Dyck, et de tel autre grand coloriste qui vous

1. Interrompons le philosophe un seul moment; et, sans nous arroger le droit de prononcer sur le fond de cette question délicate, observons que Saint-Pierre de Rome n'a pas été achevé comme il a été d'abord conçu dans le premier plan. L'incohérence ou la discordance qui en est résultée entre la nef et le chœur de ce superbe édifice, ne serait-elle pas, plutôt que l'observation rigoureuse des proportions, la véritable cause du peu d'effet qu'il fait au premier coup d'œil? Si le premier plan eût été exécuté en son entier, peut-être l'effet en aurait-il été d'un imposant sans égal, malgré l'exactitude la plus scrupuleuse des proportions. C'est ce que nous déciderons, mon cher philosophe, sur les lieux, pendant notre voyage d'Italie*. En attendant, reprenons le fil de vos observations. (*Note de Grimm.*)

* Ce voyage, qui avait été depuis longtemps concerté entre Diderot, Grimm et Rousseau n'eut malheureusement jamais lieu.

appelle de loin, et vous attache par une si forte, si frappante imitation de la nature, que vous ne pouvez plus en arracher les yeux?

Si nous rencontrions dans la rue une seule des figures de femmes de Raphaël, elle nous arrêterait tout à coup; nous tomberions dans l'admiration la plus profonde; nous nous attacherions à ses pas, et nous la suivrions jusqu'à ce qu'elle nous fût dérobée: et il y a sur la toile du peintre, deux, trois, quatre figures semblables; elles y sont environnées d'une foule d'autres figures d'hommes d'un aussi beau caractère; toutes concourent de la manière la plus grande, la plus simple, la plus vraie, à une action extraordinaire, intéressante, et rien ne m'appelle, rien ne me parle, rien ne m'arrête! Il faut qu'on m'avertisse de regarder, qu'on me donne un petit coup sur l'épaule, tandis que savants et ignorants, grands et petits, se précipitent d'eux-mêmes vers les bamboches de Téniers!

J'oserais dire à Raphaël: *Oportuit hæc facere, et alia non omittere.* J'oserais dire qu'il n'y eut peut-être pas un plus grand poëte que Raphaël : pour un plus grand peintre, je le demande; mais qu'on commence d'abord par bien définir la peinture[1].

Autre question. Si l'on a appauvri l'architecture en l'assujettissant à des mesures, à des modules, elle qui ne doit reconnaître de loi que celle de la variété infinie des convenances, n'aurait-on pas aussi appauvri la peinture, la sculpture, et tous les arts, enfants du dessin, en soumettant les figures à des hauteurs de têtes, les têtes à des longueurs de nez? N'aurait-on pas fait de la science, des conditions, des caractères, des passions, des organisations diverses, une petite affaire de règle et de com-

1. Je nie la mineure. Je nie que Denis Diderot et moi nous passions devant un tableau de Raphaël sans y prendre garde. Je nie qu'on m'ait jamais frappé sur l'épaule pour m'arrêter devant la *Sainte Famille* de Versailles. Je soutiens que je n'ai jamais pu m'en arracher et que j'ai été obligé de m'acheter la plus belle épreuve que j'aie pu déterrer de l'estampe qu'Edelinck en a faite, pour l'avoir sans cesse devant les yeux.

Je voudrais, sans doute, que Raphaël fût aussi grand coloriste qu'il est poëte sublime; mais depuis quand la poésie n'appelle-t-elle plus, n'arrête-t-elle plus Denis Diderot? Quelle que soit la définition de la peinture, il faudra toujours y faire entrer la poésie comme chose essentielle.

Nous en demandons jusque dans une fleur ou dans une pêche de Van Huysum, car si elle n'a pas l'aspect poétique, pourquoi la peindrait-on? Un peintre de fleurs ou de fruits peut être froid ou chaud, comme un peintre d'histoire.

(*Note de Grimm.*)

pas? Qu'on me montre sur toute la surface de la terre, je ne dis pas une seule figure entière, mais la plus petite partie d'une figure, un ongle, que l'artiste puisse imiter rigoureusement. Mais, laissant de côté les difformités naturelles pour ne s'attacher qu'à celles qui sont nécessairement occasionnées par les fonctions habituelles, il me semble qu'il n'y a que les dieux et l'homme sauvage, dans la représentation desquels on puisse s'assujettir à la rigueur des proportions, ensuite les héros, les prêtres, les magistrats, mais avec moins de sévérité. Dans les ordres inférieurs, il faut choisir l'individu le plus rare, ou celui qui représente le mieux son état, et se soumettre ensuite à toutes les altérations qui le caractérisent. La figure sera sublime, non pas quand j'y remarquerai l'exactitude des proportions; mais quand j'y verrai, tout au contraire, un système de difformités bien liées et bien nécessaires.

En effet, si nous connaissions bien comment tout s'enchaîne dans la nature, que deviendraient toutes les conventions symétriques? Un bossu est bossu de la tête aux pieds. Le plus petit défaut particulier a son influence générale sur toute la masse. Cette influence peut devenir imperceptible; mais elle n'en est pas moins réelle. Combien de règles et de productions, qui ne doivent notre aveu qu'à notre paresse, notre inexpérience, notre ignorance et nos mauvais yeux!

Et puis, pour en revenir à la peinture, d'où nous sommes partis, souvenons-nous sans cesse de la règle d'Horace :

> . . . . Pictoribus atque poetis
> Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas...
> Sed non ut placidis coeant immitia; non ut
> Serpentes avibus geminentur...
>
> Horat. *de Arte poet.*, v. 9-13.

C'est-à-dire, vous imaginerez, vous peindrez, célèbre Rubens, tout ce qu'il vous plaira; mais à condition que je ne verrai point, dans l'appartement d'une accouchée, le zodiaque, le sagittaire, etc. Savez-vous ce que c'est que cela? Des serpents accouplés avec des oiseaux.

Si vous tentez l'apothéose du grand Henri, exaltez votre tête; osez, jetez, tracez, entassez tant de figures allégoriques que

votre génie fécond et chaud vous en fournira, j'y consens. Mais si c'est le portrait de la lingère du coin que vous ayez fait ; un comptoir, des pièces de toile dépliées, une aune, à ses côtés quelques jeunes apprenties, un serin avec sa cage ; voilà tout. Mais il vous vient en tête de transformer votre lingère en Hébé. Faites, je ne m'y oppose pas ; et je ne serai plus choqué de voir autour d'elle Jupiter avec son aigle, Pallas, Vénus, Hercule, tous les dieux d'Homère et de Virgile. Ce ne sera plus la boutique d'une petite bourgeoise ; ce sera l'assemblée des dieux ; ce sera l'Olympe : et que m'importe, pourvu que tout soit un?

Denique sit quodvis simplex duntaxat et unum.

HORAT. *de Arte poet.*, v. 23.

CHAPITRE VII.

Un petit corollaire de ce qui précède.

Mais que signifient tous ces principes, si le goût est une chose de caprice, et s'il n'y a aucune règle éternelle, immuable, du beau ?

Si le goût est une chose de caprice, s'il n'y a aucune règle du beau, d'où viennent donc ces émotions délicieuses qui s'élèvent si subitement, si involontairement, si tumultueusement au fond de nos âmes, qui les dilatent ou qui les serrent, et qui forcent de nos yeux les pleurs de la joie, de la douleur, de l'admiration, soit à l'aspect de quelque grand phénomène physique, soit au récit de quelque grand trait moral? *Apage, Sophista!* tu ne persuaderas jamais à mon cœur qu'il a tort de frémir ; à mes entrailles, qu'elles ont tort de s'émouvoir.

Le vrai, le bon et le beau se tiennent de bien près. Ajoutez à l'une des deux premières qualités quelque circonstance rare, éclatante, et le vrai sera beau, et le bon sera beau. Si la solution du problème des trois corps n'est que le mouvement de trois points donnés sur un chiffon de papier ; ce n'est rien,

c'est une vérité purement spéculative. Mais si l'un de ces trois corps est l'astre qui nous éclaire pendant le jour; l'autre, l'astre qui nous luit pendant la nuit; et le troisième, le globe que nous habitons : tout à coup la vérité devient grande et belle.

Un poëte disait d'un autre poëte : *Il n'ira pas loin; il n'a pas le secret.* Quel secret? celui de présenter des objets d'un grand intérêt, des pères, des mères, des époux, des femmes, des enfants.

Je vois une haute montagne couverte d'une obscure, antique et profonde forêt. J'en vois, j'en entends descendre à grand bruit un torrent, dont les eaux vont se briser contre les pointes escarpées d'un rocher. Le soleil penche à son couchant; il transforme en autant de diamants les gouttes d'eau qui pendent attachées aux extrémités inégales des pierres. Cependant les eaux, après avoir franchi les obstacles qui les retardaient, vont se rassembler dans un vaste et large canal qui les conduit à une certaine distance vers une machine. C'est là que, sous des masses énormes, se broie et se prépare la subsistance la plus générale de l'homme. J'entrevois la machine, j'entrevois ses roues que l'écume des eaux blanchit; j'entrevois, au travers de quelques saules, le haut de la chaumière du propriétaire : je rentre en moi-même, et je rêve.

Sans doute la forêt qui me ramène à l'origine du monde est une belle chose; sans doute ce rocher, image de la constance et de la durée, est une belle chose; sans doute ces gouttes d'eau transformées par les rayons du soleil, brisées et décomposées en autant de diamants étincelants et liquides, sont une belle chose; sans doute le bruit, le fracas d'un torrent qui brise le vaste silence de la montagne et de sa solitude, et porte à mon âme une secousse violente, une terreur secrète, est une belle chose!

Mais ces saules, cette chaumière, ces animaux qui paissent aux environs; tout ce spectacle d'utilité n'ajoute-t-il rien à mon plaisir? Et quelle différence encore de la sensation de l'homme ordinaire à celle du philosophe! C'est lui qui réfléchit et qui voit, dans l'arbre de la forêt, le mât qui doit un jour opposer sa tête altière à la tempête et aux vents; dans les entrailles de la montagne, le métal brut qui bouillonnera un jour au fond

des fourneaux ardents, et prendra la forme, et des machines qui fécondent la terre, et de celles qui en détruisent les habitants; dans le rocher, les masses de pierre dont on élèvera des palais aux rois et des temples aux dieux; dans les eaux du torrent, tantôt la fertilité, tantôt le ravage de la campagne, la formation des rivières, des fleuves, le commerce, les habitants de l'univers liés, leurs trésors portés de rivage en rivage, et de là dispersés dans toute la profondeur des continents; et son âme mobile passera subitement de la douce et voluptueuse émotion du plaisir au sentiment de la terreur, si son imagination vient à soulever les flots de l'océan.

C'est ainsi que le plaisir s'accroîtra à proportion de l'imagination, de la sensibilité et des connaissances. La nature, ni l'art qui la copie, ne disent rien à l'homme stupide ou froid, peu de chose à l'homme ignorant.

Qu'est-ce donc que le goût? Une facilité acquise par des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être promptement et vivement touché.

Si les expériences qui déterminent le jugement sont présentes à la mémoire, on aura le goût éclairé; si la mémoire en est passée, et qu'il n'en reste que l'impression, on aura le tact, l'instinct.

Michel-Ange donne au dôme de Saint-Pierre de Rome la plus belle forme possible. Le géomètre de La Hire, frappé de cette forme, en trace l'épure, et trouve que cette épure est la courbe de la plus grande résistance. Qui est-ce qui inspira cette courbe à Michel-Ange, entre une infinité d'autres qu'il pouvait choisir? L'expérience journalière de la vie. C'est elle qui suggère au maître charpentier, aussi sûrement qu'au sublime Euler, l'angle de l'étai avec le mur qui menace ruine; c'est elle qui lui a appris à donner à l'aile du moulin l'inclinaison la plus favorable au mouvement de rotation; c'est elle qui fait souvent entrer, dans son calcul subtil, des éléments que la géométrie de l'Académie ne saurait saisir.

De l'expérience et de l'étude; voilà les préliminaires, et de celui qui fait, et de celui qui juge. J'exige ensuite de la sensibilité. Mais comme on voit des hommes qui pratiquent la justice, la bienfaisance, la vertu, par le seul intérêt bien entendu,

par l'esprit et le goût de l'ordre, sans en éprouver le délice et la volupté; il peut y avoir aussi du goût sans sensibilité, de même que de la sensibilité sans goût. La sensibilité, quand elle est extrême, ne discerne plus; tout l'émeut indistinctement. L'un vous dira froidement : « Cela est beau! » L'autre sera ému, transporté, ivre :

> . . . . Etiam stillabit amicis
> Ex oculis rorem; saliet, tundet pede terram.
>
> Horat. *de Arte poet.*, v. 430, 431.

Il balbutiera; il ne trouvera point d'expressions qui rendent l'état de son âme.

Le plus heureux est, sans contredit, ce dernier. Le meilleur juge? c'est autre chose. Les hommes froids, sévères et tranquilles observateurs de la nature, connaissent souvent mieux les cordes délicates qu'il faut pincer : ils font des enthousiastes, sans l'être; c'est l'homme et l'animal.

La raison rectifie quelquefois le jugement rapide de là sensibilité; elle en appelle. De là tant de productions presque aussitôt oubliées qu'applaudies; tant d'autres, ou inaperçues, ou dédaignées, qui reçoivent du temps, du progrès de l'esprit et de l'art, d'une attention plus rassise, le tribut qu'elles méritaient.

De là l'incertitude du succès de tout ouvrage de génie. Il est seul. On ne l'apprécie qu'en le rapportant immédiatement à la nature. Et qui est-ce qui sait remonter jusque-là? Un autre homme de génie.

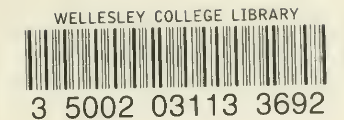
FIN DU TOME DIXIÈME.

TABLE

DU TOME DIXIÈME.

FIN DE LA TABLE DU TOME DIXIÈME.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2080]



B 2012 .A2 1875 9-10

Diderot, Denis, 1713-1784.

Oeuvres complßetes de
Diderot

